



FORO

DE HISTORIA Y CRÍTICA DE LA
ARQUITECTURA MODERNA

El historiador de la arquitectura

Fredy Ovando Grajales
José Francisco Gómez Coutiño
Enrique Xavier de Anda Alanís
[Editores]



17.º Foro de Historia y Crítica de la Arquitectura Moderna
Libro N.º 7 de la Colección de Libros del Foro
Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, 2019

EL HISTORIADOR DE LA ARQUITECTURA



EL HISTORIADOR DE LA ARQUITECTURA

Editores

FREDY OVANDO GRAJALES

JOSÉ FRANCISCO GÓMEZ COUTIÑO

ENRIQUE XAVIER DE ANDA ALANÍS

17.º Foro de Historia y Crítica de la Arquitectura Moderna

Libro N.º 7 de la Colección de Libros del Foro

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, 2019



El Historiador de la Arquitectura

Primera edición, 2024

Capítulos de autor a partir del 17.º Foro de Historia y Crítica de la Arquitectura Moderna, dictaminados en la modalidad de PAR CIEGO

Dirección Editorial: Luis Adrián Maza Trujillo

Diseño Editorial: Ernesto de J. Pérez Álvarez

Diseño de portada: Luis Adrián Maza Trujillo

ISBN: 978-607-561-186-0



D.R. 2024 Universidad Autónoma de Chiapas

Boulevard Belisario Domínguez km 1081, sin número, Terán,

C. P. 29050, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.

Miembro de la Cámara Nacional de la Industria Editorial Mexicana
con número de registro de afiliación: 3932

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra, así como su transmisión por cualquier medio, actual o futuro, sin el consentimiento expreso por escrito de los titulares de los derechos. La composición de interiores y el diseño de cubierta son propiedad de la Universidad Autónoma de Chiapas.

Impreso y hecho en México

Printed and made in Mexico

DIRECTORIO

Director del Foro

DR. ENRIQUE X. DE ANDA A.
Universidad Nacional Autónoma de México

Coordinadora del Foro

ELBA KAREN JUÁREZ DIAZ
FES Acatlán
Universidad Nacional Autónoma de México

Consejo Consultivo

DR. FERNANDO ALIATA
Doctorado de Arquitectura
Universidad Nacional de La Plata, Argentina

DR. ERNESTO ALVA
Universidad Nacional Autónoma de México

MTRO. JOSÉ LUIS CORTÉS
Unidad Internacional de Arquitectos (UIA)

DR. KEITH EGGNER
Department of the History of Art and Architecture
University of Oregon

DR. CARLOS ALBERTO FERREIRA MARTINS
Instituto de Arquitetura e Urbanismo,
Universidade de Sao Paulo – Campus Sao Paulo, Brasil

DR. ADRIÁN GORELIK
Universidad Nacional de Quilmes, Argentina

DR. JORGE FRANCISCO LIERNUR
Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos,
Universidad Torcuato Di Tella, Argentina

DR. JOAQUÍN MEDINA WARMBUG
Karlsruher Institut für Technologie (KIT)
Fachgebiet Bau- und Architekturgeschichte, Alemania

DR. HUGO SEGAWA
Faculdade de arquitetura e Urbanismo
Universidade de Sao Paulo – Campus Sao Paulo, Brasil

DR. RAMÓN VARGAS SALGUERO
Universidad Nacional Autónoma de México

Consejo Asesor

MTRO. JUAN JOSÉ KOCHEN
Fundación ICA

MTRA. SELENE LAGUNA GALINDO
Universidad Autónoma Metropolitana
Plantel Azcapotzalco

M. EN ARQ. FABRICIO LÁZARO VILLAVERDE
Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca

DR. MANUEL MARTÍN HERNÁNDEZ
Escuela Superior de Arquitectura, Guadalajara

DR. FREDY OVANDO GRAJALES
Universidad Autónoma de Chiapas

DR. MANUEL RUZ
Universidad Autónoma de Guerrero

Tabla de contenido

Introducción

Enrique Xavier de Anda Alanís 11

Mensaje de bienvenida

José Luis Jiménez Albores 13

CAPÍTULO I

Augusto Pérez Palacios: una visión urbano arquitectónica a través de su archivo profesional

Alejandra Rodríguez Mariscal 17

CAPÍTULO II

Abordaje de autores de arquitectura a partir de la historia cultural: el caso de Juan José Díaz Infante

Daniela Díaz Blancarte 45

CAPÍTULO III

Una voz desde latinoamérica. La (re) valoración de la visión de Waisman, lo valioso del umbral a partir de los fragmentos

Carmelina Martínez..... 79

CAPÍTULO IV

Mies van der Rohe y la historia de la arquitectura: Una lectura desde el modelo por competencias

Fredy Ovando Grajales..... 109

CAPÍTULO V

El rescate de la vanguardia soviética: el caso de Selim Khan Magomedov

Genaro Hernández Camacho

Selene Laguna Galindo

Celso Valdez Vargas

David Castillo Núñez..... 141

CAPÍTULO VI

¿Qué historia para qué arquitecto?

Manuel Martín Hernández..... 161

CAPÍTULO VII

El papel de los críticos en la arquitectura contemporánea

José Eduardo Carranza Luna..... 195

CAPÍTULO VIII

Nebulosas y paradigmas del pensamiento arquitectónico: una herramienta para el aprendizaje

Liliana Andrea Clavijo García..... 233

CAPÍTULO IX

Historiografía y prospectiva, diálogos en el proceso creativo

Elisa Marcela García Casillas..... 269

INTRODUCCIÓN

La historia como disciplina de análisis y conocimiento de la realidad—en todas sus acepciones—vio surgir en el siglo XX otros modos de mirar y juzgar los datos del pasado, que con métodos adecuados han venido ofreciendo respuestas más certeras a los problemas de interpretación que se les han expuesto.

El caso de la historia de la arquitectura sigue en espera de precisiones y reconocimientos. A la fecha, los que se dedican a esta área de conocimiento tienen los pies en distintos territorios sin que ninguno ofrezca condiciones de aceptación por identidad: entre la historia del arte, la historia del desarrollo urbano, incluso la economía y la política, la de la arquitectura sigue esperando que se le otorgue un certificado de independencia, aunque si bien los que la ejercen no necesitarían tener un aval, esto se traduce en falta de reconocimiento en las escuelas de arquitectura, en las academias y, por supuesto, en las facultades de historia.

En varias ocasiones el Foro de Historia y Crítica de la Arquitectura se ha ocupado del tema del ejercicio de la historiografía de la arquitectura, por lo que la 17.^a edición de este evento, realizado en Tuxtla Gutiérrez en el 2019, no fue el primero que abordó la necesidad de este reconocimiento epistemológico.

El 17.º Foro de Tuxtla insistió en el tema, y los ensayos que se publican en este libro dan cuenta de la respuesta que tuvo la convocatoria a la discusión. Motivo de beneplácito es la reacción internacional y de varias universidades mexicanas que expusieron nuevos temas para abonar a la discusión.

El historiador de la arquitectura

Este libro está conformado por 9 ensayos en el formato de la Colección de Libros del Foro, con la categoría de “Libro de capítulos de autor”, que sin duda es un esfuerzo más, no solo para difundir el conocimiento de asuntos de la historia, sino para ubicar en la posición que le corresponde a la historiografía de la arquitectura moderna.

ENRIQUE X. DE ANDA ALANÍS

Director del Foro de Historia y Crítica de la Arquitectura Moderna

MENSAJE DE BIENVENIDA

En el marco de la Semana de Arquitectura, que tradicionalmente es realizada año con año, se lleva a cabo el 17° Foro de Historia y Crítica de la Arquitectura Moderna, mismo que tiene como objetivo exponer con énfasis crítico a la sociedad del conocimiento, las ideas que para esta ocasión han desarrollado expositores nacionales e internacionales, a través de ponencias y seis mesas de trabajo, en las que participarán estudiantes y docentes, las cuales se desarrollarán en tres temas principales como son:

Tema 1. Mirada histórica a los historiadores de la arquitectura.

Tema 2. La historiografía de la arquitectura hoy en día, y su relación con el ejercicio del diseño arquitectónico.

Tema 3. Archivos, hemerotecas, bibliotecas, testimonios y otras herramientas documentales para la construcción de la historia.

Como parte de la dinámica a desarrollar, para la óptima consecución del objetivo, los panelistas dialogarán desde su vasta experiencia, diversos temas relevantes que pasarán a formar parte de los resultados de este foro. Es así, que reconocemos ampliamente la iniciativa, entusiasmo y actitud motivadora del Dr. Enrique de Anda Alanís, Coordinador general y Director del Foro de Historia y Crítica de la Arquitectura Moderna, quien ha hecho posible este evento.

Asimismo, agradecemos la contribución académica que otorgan a esta actividad, el Dr. Fredy Ovando Grajales y a la C. Elba Karen Juárez Díaz, quienes asumieron la responsabilidad de la coordinación de este foro, además de reconocer la labor del Dr. José Francisco Gómez Contiño, la Mtra. Claudia Guadalupe Santos Abadía y la Dra. Amalia Parra Zebadúa, quienes están coordinando la logística y de quienes hemos

recibido su máximo esfuerzo, entrega y dedicación para que el día de hoy, el foro que estamos iniciando sea posible.

Me es importante hacer hincapié, que el foro es, en esencia, el espacio pertinente para resaltar la necesidad de una cultura de investigación seria y oportuna, en donde se exponen y debaten todas las iniciativas que permitan construir un futuro más promisorio para ejercer responsablemente la arquitectura, basada en la historia.

Por lo anterior, la Universidad Autónoma de Chiapas (UNACH) a través de la comunidad universitaria de la Facultad de arquitectura C-I, agradece al comité organizador, el haber elegido este espacio, como escenario pertinente para la reflexión y el debate que nos ocupa en este acontecimiento tan relevante para la vida académica.

Es así que les damos a ustedes, la más cordial bienvenida al acto inaugural del 17° Foro de Historia y Crítica de la Arquitectura Moderna, deseando todo tipo de éxito, y agradeciendo en forma especial, a los participantes nacionales e internacionales, que, a través de su valiosa contribución, el evento de la XLI Semana de Arquitectura, toma mayor relevancia y estamos seguros de que sus aportaciones quedarán grabadas en la historia académica de esta Facultad.

“Por la conciencia de la necesidad de servir”

MTRO. JOSÉ LUIS JIMÉNEZ ALBORES
Director de la Facultad de arquitectura de la UNACH
3 de octubre de 2019

CAPÍTULO I
AUGUSTO PÉREZ PALACIOS:
UNA VISIÓN URBANO ARQUITECTÓNICA
A TRAVÉS DE SU ARCHIVO PROFESIONAL



Figura 1.
Augusto Pérez Palacios, S.C.OP., 1955.
Archivo de Arquitectos Mexicanos, UNAM.
Fotografía donada por Edith Pérez Palacios.
APP/AAM/FA/UNAM

AUGUSTO PÉREZ PALACIOS:
UNA VISIÓN URBANO ARQUITECTÓNICA
A TRAVÉS DE SU ARCHIVO PROFESIONAL

Alejandra Rodríguez Mariscal

Introducción

Augusto Pérez Palacios (figura 1) fue un arquitecto a favor de la modernidad y el progreso en México. Su visión del mundo arquitectónico y urbano es solo el reflejo de lo que tal vez fue su vida profesional, sí, como un “tal vez”, ya que solo a partir de la interpretación de sus fotografías, documentos, proyectos y escritos es posible tener una imagen de él dentro del mundo arquitectónico.

Pérez Palacios, así como muchos otros, se desarrolló profesionalmente en una época donde los planteamientos del Movimiento Moderno en la arquitectura pugnaban por educar e indicar los modos ideales de habitar, que modificaron por completo los estándares de vivienda en México, su habitabilidad y producción arquitectónica.

En el caso específico de este arquitecto, toda la información obtenida para lograr tener un panorama general de su quehacer arquitectónico y urbano es gracias a su constante acción de guarda, es decir, los documentos que ahora se pueden encontrar y consultar, los tenía bajo resguardo en su despacho o en el estudio de su casa. Al parecer, nunca manifestó sus intenciones de que algún día se volvieran piezas importantes dentro de la investigación y la historia de la arquitectura en México y en el mundo. Sin

pensarlo, tiempo después pudieron salir a la luz miles de documentos que lograron exponer las membranas de historias que rodeaban cada uno de los proyectos arquitectónicos que generó a lo largo de su vida.

El aterrizaje al mundo de los archivos no es por nada un evento de la casualidad, más bien, el acercamiento a estos espacios de resguardo y miles de historias por descubrir es consecuencia de una inmensa curiosidad por indagar en el pasado e intentar atar cabos que se creen no están amarrados en su totalidad.

La historia como ciencia de comprensión y conexión con otras realidades no puede cumplir su objetivo fundamental si no está presente en cualquier disciplina en la que se desenvuelva o se quiera saber un poco más. Por ello, la manera más efectiva de regresar a esos momentos es a través de este tipo de espacios —los archivos documentales o históricos—, que cuentan con poca difusión y exploración por parte de las nuevas generaciones de arquitectos. Además, los archivos se volvieron parte fundamental de las instituciones de educación y de gobierno, pues a través de su resguardo las posibilidades de construir la historia desde una interpretación específica son mayores y más completas, pues generan nuevos caminos en la construcción de cualquier investigación que sea preciso desarrollar.

Archivo profesional de Pérez Palacios en el Archivo de Arquitectos Mexicanos

En el 2003 Pérez Palacios falleció y con él probablemente se fueron muchas ideas y expectativas ante el nuevo mundo de la arquitectura, las nuevas tecnologías y maneras de pensarla y proyectarla, pero quedó su legado y su numeroso acervo que, sabiamente y con paciencia, la Facultad de Arquitectura y el Archivo de Arquitectos Mexicanos de la Universidad Nacional Autónoma de México abrazó y organizó, de tal manera que como este

estudio, en la curiosidad de entender desde otros ojos el mundo de la arquitectura, se pudiera explorar y abordar desde otra perspectiva los descubrimientos que se generan en torno al ritual de la búsqueda y la investigación.

La oportunidad de comenzar a trabajar dentro de este archivo surgió a través de una invitación directa por parte de la Dra. Elisa Drago, quién en años anteriores había sido la profesora de Historia de la Arquitectura Contemporánea y, posteriormente, se pudo formar parte de su equipo de Investigación y Catalogación del Patrimonio de la colonia Roma, todo esto desarrollado por la Universidad Autónoma Metropolitana.

Al inicio, la conexión con el archivo no fue fácil, pues parte de la magia que lleva a trabajar dentro de un espacio de estas características es aprender a internarse en él, conocer sus procesos y saber qué información contiene. Con paciencia, dedicación y disciplina es posible entablar un objetivo y un objeto de estudio específico, para que la exploración rinda los frutos que se esperan. Conforme avanzó este acercamiento, mucha de la información obtenida terminó por descartarse, gracias a los objetivos previamente definidos, pero tomó forma a partir de la vinculación de diferentes datos, acontecimientos y documentos.

El avance en el reconocimiento y entendimiento de los documentos, debe ser a la par de la investigación y el conocimiento del contexto en que se desarrolla, ya que al intentar interpretarse de manera separada, no se establecen los vínculos necesarios para fortalecer el sustento de la investigación. La curiosidad y la necesidad de una constante búsqueda de información genera, en quien lo hace, una avidez de nuevos conocimientos y de enlaces con otros previamente realizados. Los archivos generan esa sensación, la de indagar más y más, atar cabos, armar rompecabezas e ir más allá de lo que se ve a simple vista, intentando siempre trasladar a otros estratos lo que se descubre en medio de libros, recortes, cartas y cajas llenas de información.

Años atrás, la Dra. Lourdes Cruz González Franco comenzó con la difusión y exploración del archivo profesional de Pérez Palacios. Destaca los análisis y publicaciones a partir de proyectos como el del Estadio Olímpico Universitario, construido en 1952 en colaboración con los arquitectos Jorge Bravo y Raúl Salinas, donde se pueden consultar dentro del archivo al menos 200 fotografías del proceso de obra e inauguración—como la que se muestra en la figura 2—, así como incontables croquis que manifiestan las ideas que rondaban en Pérez Palacios sobre proyección arquitectónica, proyección urbana, cálculo estructural o cálculo de instalaciones, distribución, funcionamiento o la gran cantidad de recortes de periódicos de noticias sobre este objeto arquitectónico, dejando claro que su autor se encontraba completamente orgulloso de lo realizado dentro de la utópica Ciudad Universitaria, en una de las épocas donde la arquitectura brillaba con mayor esplendor.



Figura 2. CIA MEXICANA DE AEROFOTO, S.A.
Augusto Pérez Palacios, Estadio Olímpico Universitario., 1951-1952.
Archivo de Arquitectos Mexicanos, UNAM. APP/AAM/FA/UNAM

De esta documentación deriva la publicación del libro *El Estadio Olímpico Universitario. Lecturas entrecruzadas* (González, 2011), así como diversos artículos y publicaciones respecto a esta obra arquitectónica, que han contribuido a la construcción de una historia, en un momento específico, el acercamiento a las alternativas de construcción que manifiesta este proyecto, así como los posibles elementos de inspiración del autor.

De la misma manera, es posible encontrar información arquitectónica, estructural, artística y fotográfica relacionada al edificio emblemático de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas (ahora Centro S.C.O.P.), como la que se muestra en la figura 3. Este edificio se ubica en la colonia Narvarte, al sur de la Ciudad de México, y fue construido en 1954, en colaboración con el arquitecto Raúl Cacho. Todo bajo la gestión del entonces secretario de Comunicaciones y Obras Públicas (en el sexenio presidencial de Adolfo Ruíz Cortines), el arquitecto Carlos Lazo.



Figura 3. Vista de conjunto, Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, 1954.
Revista Espacios, núm. 21 y 22, pág. 95. Raíces Digital.

Esta información está siendo fundamental para la conservación de los murales de Juan O’Gorman, José Chávez Morado, Luis García Robledo, Guillermo Monroy y Arturo Estrada; así como el cuidado de las esculturas de Rodrigo Arenas Betancourt y Francisco Zúñiga, tras la idea de

ser demolido debido a los daños estructurales ocasionados por los sismos de septiembre de 1985, cuando el inmueble tuvo un derrumbe parcial, y el sismo de septiembre de 2017. Por desgracia, la mayor parte de la estructura del edificio central dañó gravemente los murales que lo rodeaban.

Mas allá de su conservación o posible derrumbe, ambas obras arquitectónicas buscaron que el Movimiento Moderno se integrara con la plástica y bajo la influencia de los integrantes de la entonces Escuela Mexicana de Pintura, de la que O'Gorman y Cacho eran coordinadores.

Aquí no se trataría más, como aconteció en casos anteriores, de que se adosara un mural en paredes no específicamente pensadas para tal complemento. Tampoco se trataría de muros interiores en edificios vetustos, sino que ahora, realmente, se trataría de una integración, todavía no de una fusión. (Vargas, 1996, p.106).

La visión de incorporar diversos tipos de artes y tecnologías en sus proyectos arquitectónicos atrajo muchas miradas nacionales e internacionales. Para el proyecto del Estadio Olímpico Universitario, Pérez Palacios trabajó en conjunto con Diego Rivera para lograr integrar la plástica y la arquitectura en las fachadas del estadio. Dentro de su archivo se observan imágenes— como la figura 4—, donde se registra este y otros encuentros con diversos artistas y trabajadores en el proceso de construcción. Por otra parte, el resultado de este trabajo logró captar la atención de Walter Gropius y Frank Lloyd Wright quienes, por vía Carlos Lazo, enviaron cartas de felicitación debido al gran trabajo realizado en el diseño y construcción del estadio.



Figura 4. Augusto Pérez Palacios y Diego Rivera, Estadio Olímpico Universitario, 1952.
Esos Arquitectos, Archivo de Arquitectos Mexicanos, UNAM.
APP/AAM/FA/UNAM

Dentro de esta recopilación de información y los antecedentes de diversos trabajos de investigación iniciados o vinculados a su trabajo como arquitecto, es necesario hacer la siguiente pregunta: ¿Qué hubiera pasado si su archivo no estuviera resguardado y conservado por el Archivo de Arquitectos Mexicanos?

Aunque existen muchas respuestas ante este cuestionamiento, la más obvia es que probablemente tendríamos que viajar hasta Wisconsin, al nororiente de los Estados Unidos de Norteamérica, a una distancia de 4,038 km, pues es en ese lugar donde reside su única hija, que tras el fallecimiento de Pérez Palacios tomó la decisión de donar un gran porcentaje de documentación a este archivo.

O tal vez, en el peor de los casos, existiría un hueco dentro de la historia de la arquitectura moderna mexicana, pues la información que podemos consultar actualmente sobre los proyectos arquitectónicos y urbanos de Pérez Palacios (así como el de otros arquitectos) es imprescindible para entender el contexto político, social, económico y cultural en el que se desarrollaba la arquitectura de la segunda mitad del siglo XX.

Una de las características del archivo profesional de Pérez Palacios es la multiplicidad de temas que se pueden abordar a partir de sus documentos: croquis, dibujos, planos (arquitectónicos, urbanos, de instalaciones, estructurales, topográficos y heliográficos azules), fotografías, documentos (oficiales, de trabajo, de respaldo, memorandos y minutas), periódicos (especialmente recortes sobre sus proyectos o publicaciones), maquetas, libros y revistas.

Su producción arquitectónica no se limita a lo creativo, ya que fue un curioso de la práctica y la técnica arquitectónica, que resalta su trabajo como calculista de la Sede del Instituto Mexicano del Seguro Social, obra de Carlos Obregón Santacilia en 1946, ubicado en avenida Reforma 476, en la Ciudad de México; así como el desarrollo de diversos proyectos urbanos de vivienda popular en la Ciudad de México y sus alrededores.

Su participación en el Concurso de Vivienda Obrera Mínima en 1932 (González, 2011), donde compartió el tercer lugar con Carlos Tarditi —como se muestra en la figura 5—, fue punta de lanza en la orientación

de su trabajo futuro a favor de la construcción de una nueva manera de hacer arquitectura social. Su labor como docente de dibujo, construcción y composición, en el Instituto Politécnico Nacional de 1938 a 1953, también delimitó su manera de entender y enseñar arquitectura.

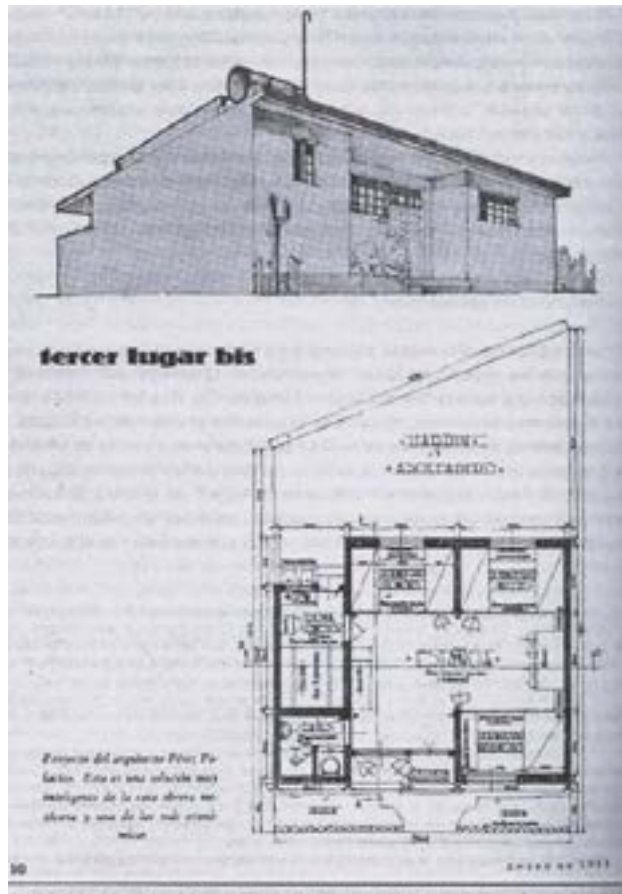


Figura 5. Proyecto ganador del tercer lugar en el concurso nacional para concurso Casa Obrera Mínima, 1932. "Augusto Pérez Palacios". Los arquitectos mexicanos de la Modernidad. Corrigiendo la omisión y celebrando el compromiso. 2013.

Su lado artístico como acuarelista dio diversos frutos —en 1976 publicó *Arquitectos Mexicanos y la Acuarela* (México) con una selección de acuarelas de distintos artistas y de su autoría—, así como su pasión por la fotografía, de las que pueden encontrarse al menos 60,000 capturas tomadas alrededor del mundo. Estos instrumentos fotográficos son testimonio histórico de obras nacionales e internacionales de la década de los 30 a los 70.

La labor de organizar y sacar a la luz estos proyectos es de admirar, pues es a partir del trabajo archivístico y de investigación que es posible ubicar estos proyectos y documentos en la historia de nuestro país y, por ende, en el presente que vivimos.

La historia de los archivos y la archivística en México ha tenido como característica una frecuente inconsistencia en el manejo, preservación difusión y organización de documentos de todo tipo. Los desastres naturales, así como la falta de conocimiento especializado para esta labor, han puesto sobre la mesa la posibilidad de desaparición de algunos registros que son indispensables para la construcción de la historia desde nuestro presente.

La archivística concebida como una disciplina científica encargada de los sistemas de información institucionales, tiene como finalidad la recuperación de la información para la toma de decisiones y obtención de nuevos conocimientos. (Ramírez, 2011).

A partir del fortalecimiento de las instituciones en materia de guarda, conservación y difusión, es posible el inicio de nuevas investigaciones que logren generar nuevas perspectivas de entendimiento sobre temas específicos, ejercer el derecho a la cultura, memoria histórica y verdad, que otorgue a los ciudadanos el acceso a la información y contribuya a la lucha por este derecho fundamental.

Otro de los factores que alimentan este proceso de investigación es la indagación dentro de los documentos que conforman los archivos, la curiosidad, la elección de un tema determinado y el trabajo sobre el mismo. Sin estas características los archivos solo serían guardas que no fluyen en el entorno profesional y de investigación, dejando atrás la posibilidad de utilizar esta herramienta como detonadores de nuevas maneras de entender el pasado.

El archivo profesional de Augusto Pérez Palacios, como muchos otros, tiene la posibilidad de estudiar diversos temas que parecería fácil elegir y comenzar a trabajar en torno a ellos, pero elegir es también parte de la investigación.

Por otra parte, hay que tener muy presente que los arquitectos y sus arquitecturas no nacen o se hacen por el simple hecho de ser, ellos son parte de un mundo, de un contexto que los obliga a reaccionar y dar respuesta según sus capacidades profesionales a necesidades específicas. Idealizar sus contribuciones o creer que son verdades absolutas, son maneras de frenar el conocimiento y la interpretación bajo un criterio objetivo.

De quiénes se rodeaban o qué intereses tenían, no puede ser revelado de manera exacta, pero es posible comprender una posible realidad a partir de lo que se conoce y enlazarlo con otros acontecimientos de la historia social, política y cultural a la que pertenecieron. Así es como podría construirse la historia.

En contexto

Este proyecto de investigación nace desde el archivo profesional y de las propuestas de Augusto Pérez Palacios que, como planteamientos, son vigentes y tuvieron su origen en un modelo gubernamental.

Después de la época postrevolucionaria, de 1917 a 1940, así como la culminación de la Segunda Guerra Mundial en 1945, se observa el ímpetu por continuar con el mejoramiento de las ciudades en el mundo a partir de la planificación, urbanización, higienización e industrialización, basados también en la estabilidad económica de cada país.

En México, entre 1950 y 1960, múltiples propuestas de vivienda salieron a la luz debido a una necesidad colectiva de vivienda urbana y a un alza significativa de la población. Este factor de crecimiento deriva, principalmente, de las migraciones de mexicanos de otros estados del país a la ciudad, como consecuencia de una baja en la producción de sus cultivos o campos ganaderos, el cambio del uso de suelo (de cultivo a industrial), así como la expropiación de terrenos ejidales, que hizo posible una notable transformación. A esto se suma, la creciente demanda de suelo, el aumento de la densidad poblacional y el auge de la profesión arquitectónica, como respuesta a nuevas oportunidades de crecimiento económico y estabilización social.

El hambre de progreso y la llegada de la arquitectura moderna al país, dotaron de herramientas necesarias para la creación de conjuntos habitacionales como una respuesta del Estado a una demanda generalizada de vivienda. Además, dentro de ese periodo de tiempo se tenía como objetivo fundamental mantener una estabilización económica en todo el territorio (principalmente en el centro) y además mantener altos índices de producción nacional.

El modelo de Estado Benefactor fue el escudo que utilizaron para ese fin, es decir, un modelo que aseguraba a la población ciertos derechos aun cuando podían verse afectados por formas capitalistas. El gobierno en vez de dejar todo en manos del mercado, optó por tomar el control económico y tomar las decisiones pertinentes para evitar pérdidas. Este modelo tenía una participación directa e indirecta como mediador de posibles crisis

económicas causados por los excesos de las ganancias de la inversión privada y una visión de construir un desarrollo económico nacionalista.

Ya para inicios de 1952, bajo el gobierno del regente Ernesto Uru-churtu y al frente de la Jefatura del Departamento del Distrito Federal (puesto que ocuparía durante tres sexenios presidenciales) se intentaron resolver necesidades de vivienda y de ordenamiento en el Distrito Federal, pero el aumento de la población y los desplazamientos hacia las zonas periféricas de la ciudad ya eran una realidad, que generaba un proceso de urbanización descontrolada.

El intenso crecimiento poblacional fuera de los límites de la Ciudad de México, que se presentó en las delegaciones que conformaban el Distrito Federal en el periodo de Ernesto Uru-churtu Peralta, rebasó la capacidad que tenía el gobierno de normar la urbanización dentro del marco de la legalidad: esto es, con los esquemas del marco jurídico que regulaban el establecimiento de nuevas zonas urbanas. Una parte importante de los pobladores nuevos se asentaron en fraccionamientos ilegales: el fenómeno fue de amplias dimensiones. (Novoa, 2016, p.132).

Debido a la expansión, también se comenzó a tomar control de las zonas ejidales y terrenos de cultivo de la periferia de la ciudad, que dejó la posibilidad de construir unidades habitacionales basadas en el modelo del Movimiento Moderno. Un claro ejemplo de esto es el proyecto que se muestra en la figura 6. Mario Pani y José Luis Cuevas comienzan con la construcción de Ciudad Satélite, (ubicado en el municipio de Naucalpan de Juárez y en colindancia con el municipio de Tlalnepantla en su lado poniente), construido en 1957 y como una idea idílica del expresidente Miguel Alemán. Fue conocido como la “ciudad fuera de la ciudad”, con calles trazadas en supermanzanas, ideales para transitar en automóvil y basado en concepciones del urbanismo eurocentrista. Este

proyecto nació como una solución para dar vivienda a una escasa clase alta o quienes buscaban pertenecer a ella. El objetivo era el de funcionar como un “cinturón verde” y de contención del crecimiento urbano.



Figura 6. CIA MEXICANA DE AEROFOTO, S.A. Trazo de Ciudad Satélite, 1957.

La idealización de una nueva realidad pisaba los tobillos de la clase media. Bajo esta utopía al parecer era posible, por fin, el inicio de un mejor futuro.

Investigación

Bajo ese momento específico de la historia surge el *Plan del Estado de México* de 1957 (APP/AAM/AF/UNAM, Caja 6), creado, planificado y parcialmente ejecutado por Augusto Pérez Palacios.

En 1957 Pérez Palacios es designado secretario de Obras Públicas del Estado de México, entonces gobernado por el Dr. Gustavo Baz Prada con la bandera del priismo como principal fuerza política del país. Gracias al Dr. Carlos Lazo fue posible que Pérez Palacios y Baz Prada se conocieran.

Tiempo después proyectarían diversas opciones arquitectónicas y urbanas en torno al crecimiento y desarrollo del Estado de México.

Dentro de este plan urbano, una serie de documentos, escritos, planos, proyectos e ideas de planificación, manifiestan tener el objetivo de buscar el control de la expansión urbana. En cuanto a lo arquitectónico se propusieron diversos conjuntos de vivienda que frenaran el crecimiento de la mancha y otorgaran vivienda a los trabajadores de las zonas industriales, así como el establecimiento de zonas de equipamientos y servicios. Un ejemplo de esto puede verse en las imágenes de la figura 7, que representan dos documentos del proceso de planeación propuesto por Pérez Palacios.

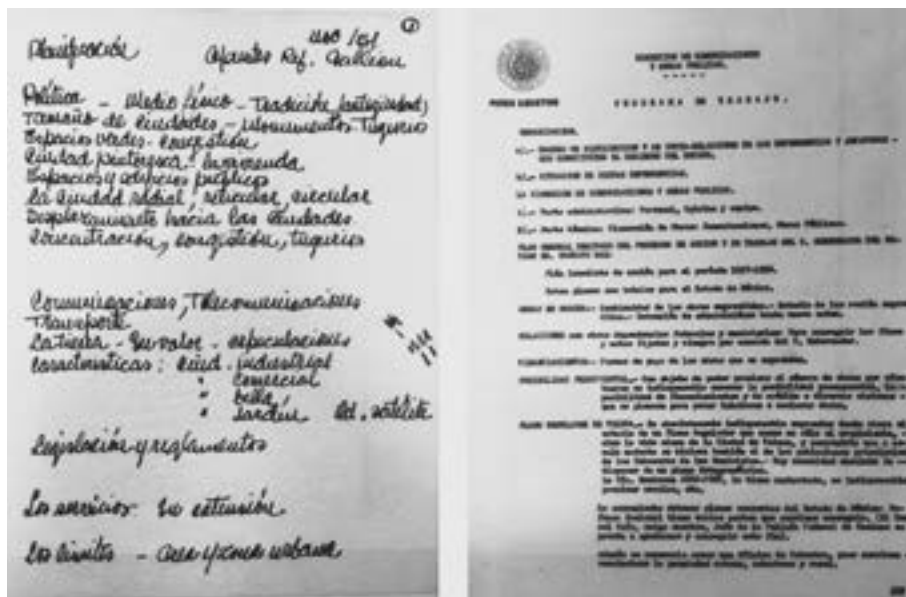


Figura 7. Fragmento Programas de Planificación. Borrador y Documento Oficial. Archivo de Arquitectos Mexicanos, UNAM. APP/AAM/FA/UNAM

Al tener contacto por primera vez con este archivo, un sinfín de posibilidades se abrieron, pues entre una gran diversidad existen archivos que no han podido ser explorados en su totalidad.

El *Plan del Estado de México de 1957* cuenta con más de 200 documentos de diversos tipos, entre los que se encuentran: planos urbanos, arquitectónicos, de ubicación telefónica existente, instalaciones de riego, principales fuentes de electricidad, delimitación de zonas de cultivo, procesos de pavimentación y reconstrucción de carreteras, conexión entre vías y copias de documentos oficiales, entregados directamente al Poder Judicial de la Federación, es decir, se estableció un contacto directo con las instituciones y autoridades correspondientes.

Para tener un mejor panorama acerca de las ideas de planificación de las ciudades, escrito por Pérez Palacios (1981) en su texto *Esos Arquitectos* —escrito 20 años después de la ejecución del plan, pero que ha sido fundamental para su entendimiento—, transcribo:

Esquemáticamente mencionemos la estructura necesaria para la formación, mejor desarrollo y auge de la ciudad, materialmente hablando.

- Servicios primarios: tierra, agua, aire (y contenido), depuración, conservación, guarda [...] y de transformación: calor, energía, electricidad [...] su acceso o recepción, su intermediación, su tecnología y mejor uso.
- La alimentación: productos naturales [...] guarda de origen: animal, vegetal, mineral o transformados o sintéticos, fácil uso y acceso, abastecimiento, su guarda, conserva, estabilidad, producción, compra, venta.
- Protección del hombre y enseres permanente: social, familiar, habitación, trabajo, recreación y ocupación. En traslados casos especiales: salud, enfermedad, recuperación, asilo, juego, deporte, defunción.
- Protección de especies animales útiles.

- Verdes, cuidado, protección y mejoramiento de árboles y especies útiles.
- Vialidad proporcionada a la población terrestre, aérea, subterránea [...] vehículos no contaminantes, eléctricos.
- Zonificación habitación, trabajo, recreo, verdes, aprovisionamiento, centros comerciales. Fábricas: afuera de la ciudad, control de smog, ruido, contaminación de agua.
- Máximo desarrollo: después de descentralizar. Fijo, estricto en pobladores, control definitivo, áreas y vehículos. (Pérez, 1981)

Para el inicio de esta investigación fue necesario catalogar, explorar, depurar y ubicar en el contexto mexicano e internacional todos los elementos, que fueron respuestas a un momento específico de la historia y a un modelo de gobierno. Cabe señalar, aunque existen documentos oficiales, que aún se sigue buscando el por qué muchos de estos proyectos no fueron ejecutados o llevados a cabo tal cual los planos lo señalaban.

Sin embargo, al ser muchos y muy diversos los proyectos que conforman y estructuran este Plan de Estado, para este trabajo de investigación dentro de la Maestría en Arquitectura del campo de conocimiento de Arquitectura Ciudad y Territorio, ha sido necesario acotar la información y tratar de encontrar un objeto específico de estudio, el cual, hasta el momento, ha llevado a seleccionar lo realizado dentro de la zona de Viveros de la Loma en el municipio de Tlalnepantla de Baz, (que se observa en la figura 8) ubicada a solo unos 2.5 Km de Ciudad Satélite y a contados metros de la zona Industrial Puente de Vigas, Los Reyes y el Río de los Remedios (ahora entubado), debido a la relevancia que tiene esta zona de la ciudad en la década de los 50 y 60, con respecto al cambio morfológico, urbanístico, social, cultural y económico que se generó en el centro del país.



Figura 8. CIA MEXICANA DE AEROFOTO, S.A.Trazo de Zona Viveros de la Loma, Tlalnepantla de Baz, 1965.

El objetivo de esta investigación es poder otorgar un análisis urbano y arquitectónico de uno de los proyectos que forman parte de esta sección del Archivo Profesional del arquitecto Augusto Pérez Palacios. Aunque hasta ahora el objeto de estudio siga siendo parte de una elección que aún falta descubrir y fundamentar, es muy importante recalcar la diversidad de oportunidades que tiene contar con un conjunto de documentos que a pesar de estar dibujados y pensados hace más de cincuenta años, es posible utilizarlos como herramientas que ayuden, de alguna manera, a contribuir en el proceso de la construcción de la historia de la arquitectura en México. Estos espacios necesitan personas con entusiasmo y curiosidad que trae consigo el trabajo de archivo y exploración, lugares que probablemente se vuelvan esos puntos de partida que algunos han buscado a lo largo de su vida como estudiantes y profesionales.

En el camino han resultado varias hipótesis y caminos a seguir que se espera poder verificar o excluir de este trabajo de investigación. Pero es

necesario decir que resulta evidente que Pérez Palacios —así como muchos otros arquitectos de su época— fue parte de un momento arquitectónico y urbano que no tenía más opción que generar nuevas arquitecturas en función a lo que se planteaba dentro de la modernidad y el progreso mexicano, es decir, que con base a los nuevos procesos de industrialización, el uso de nuevas tecnologías y técnicas de construcción les permitió experimentar y generar proyectos que marcarían el rumbo del presente que vivimos.

Los políticos y sus gobiernos intentaban —como hasta ahora— dar su mejor cara, sembraron la idea de que construir y generar nuevos espacios era la respuesta a la pobreza nacional y a las crisis económicas que con ella devenían, tal vez, sin tener en cuenta que el futuro y el progreso no sería para siempre o fuente inagotable de porvenir. Muchos de ellos se respaldaron en el trabajo de los arquitectos y planificadores que creían en este nuevo momento mexicano y se aliaron con el Estado para generar nuevos empleos, nuevas viviendas y acceso a servicios que, con anterioridad, solo se anhelaban.

Durante este proceso de investigación, diversas preguntas han rondado con la idea de esclarecer un poco los motivos por los que fue diseñado este y otros proyectos de planificación urbana y arquitectónica de la época, sin embargo, no ha sido posible contestar algunas de las preguntas hechas.

Empero, una de las preguntas que ha surgido es: ¿qué hubiera pasado si las zonas ejidales y de cultivo siguieran funcionando como en ese entonces?, a lo largo de esta indagación se puede decir que el mismo Pérez Palacios se lo preguntó e intentó contemplar en este nuevo Plan de Estado—detectando entre otras cosas—las zonas que eran más óptimas para el cultivo de ciertas semillas o hierbas, así como la manera en que podrían desarrollarse y otorgar mejoras en la calidad de vida de sus productores y consumidores.

A pesar de eso, ha sido posible entender que la respuesta que se necesitaba en esa época de progreso no era la de seguir sembrando y cuidar la tierra.

Pérez Palacios también entró a este mundo de soluciones prácticas, económicamente viables y aparentemente ideales para una sociedad en crecimiento. Este proceso de indagación de archivos, documentos, publicaciones, fotografías y libros relacionados al tema, se están llevando a cabo con el objetivo de cumplir con un documento que pueda respaldar esta información y que, sin duda, ha sido gracias a un Archivo con alta relevancia en el mundo de la arquitectura de nuestros días. Croquis como el que se observa en la figura 9 ha sido una llave de apertura a propuestas hechas por Pérez Palacios, respecto a los planes de urbanización y descongestión de la Ciudad de México.

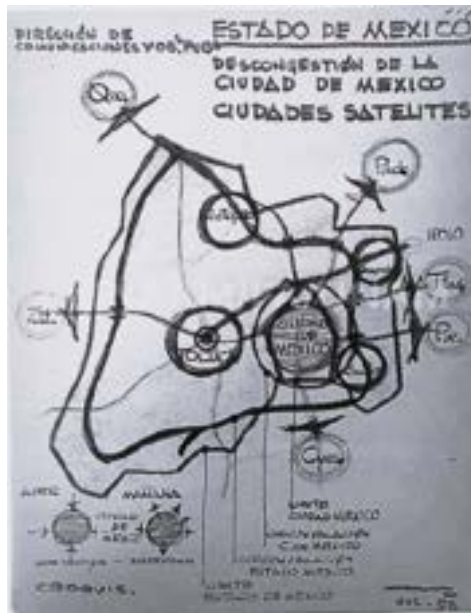


Figura 9. Análisis de descongestión Estado de México, 1958.
Archivo de Arquitectos Mexicanos, UNAM.APP/AAM/FA/UNAM

La importancia que tiene el Archivo Profesional del arquitecto Augusto Pérez Palacios, ha sido trascendental. Para este caso, en el rubro

de la investigación el camino ha estado plagado de muchos aprendizajes y nuevas maneras de entender la arquitectura y la historia que deriva de ella. Pérez Palacios, así como algunos de sus contemporáneos, tejieron una realidad inmersa en la complejidad de un momento específico de la historia y generaron la información necesaria para que sea posible el entendimiento del presente.

El Archivo de Arquitectos Mexicanos

Toda la información previamente expuesta, así como el fundamento principal de la investigación en desarrollo, se encuentra ordenada según lo establecido por expertos en archivística e investigación. El archivo profesional de Pérez Palacios está catalogado y conservado de manera adecuada bajo supervisión y con tecnología de guarda de primer nivel. Todos los documentos y fotografías se encuentran en contenedores libres de ácido, con clima y humedad controlados y bajo resguardo del Archivo de Arquitectos Mexicanos de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México.

El Archivo de Arquitectos Mexicanos es un semillero de información fundado en el 2002, tiene bajo su custodia 25 acervos de destacados arquitectos mexicanos, cuyas obras han sido emblemáticas para la arquitectura mexicana del siglo XX. Todos los soportes documentales son materia prima de investigación imprescindible para los estudiantes e investigadores interesados en la historia y teoría de la arquitectura, el urbanismo y afines. Su objetivo es la difusión, conservación y preservación de la información donada.

Al respecto, la Dra. Lourdes Cruz (2013) como coordinadora y fundadora del archivo manifiesta:

El acervo ha crecido solamente por medio de donaciones, la Universidad Nacional Autónoma de México no ha comprado nada. Han existido básicamente dos mecanismos de donación: solo en tres ocasiones, hasta el momento, la han hecho los propios arquitectos, deseosos de que su trabajo quede en resguardo de su alma mater. Las demás, han sido gracias a la buena labor de algunos entusiastas que han apoyado al proyecto y que han convencido a los familiares del arquitecto fallecido, para que donen aquellos planos y fotos que, por un lado, temen desprenderse de ellos porque representan una liga directa con su ser querido, y por otro, representan un dolor de cabeza porque no saben qué hacer con ese material, y dónde guardarlo ya que la mayoría de las veces se encuentra en malas condiciones en casas de campo, bodegas o sótanos.

Se encuentra localizado en el sótano de la Biblioteca Lino Picaseño, dentro de la Facultad de Arquitectura, con un repositorio archivístico completo, que es posible consultar la información de manera libre y gratuita, así como la página de internet que se muestra en la figura 10.

Gracias a la Dra. Elisa Drago, encargada de la Promoción y Difusión del Patrimonio Documental del Archivo de Arquitectos Mexicanos así como cotutora de esta investigación de maestría, ha sido posible obtener la información necesaria para poder trabajar el archivo relacionado al *Plan del Estado de México* de 1957. Este proceso de consulta, catalogación, entendimiento y conexión con los documentos del archivo, ha permitido vincularlos con otros momentos de la historia cultural, política, económica, urbana y arquitectónica, base fundamental de esta investigación.



Figura 10.
Página de internet oficial.
Archivo de Arquitectos Mexicanos, UNAM.

Conclusión

En el camino a realizar esta investigación de maestría, se ha podido descubrir que el acto de entender y enlazar la historia con el presente no tiene por qué quedarse en el círculo de gente especializada, sino que debe ser un recurso con el que cualquier persona —sin distinción alguna—, pueda entender el origen de aquello que cause una enorme curiosidad.

En este caso, se considera que el derecho a la información, así como a la conservación de los documentos que fundamentan un tema específico es lo que ha podido despegar la posibilidad de cumplir un objetivo. Es por eso que la existencia de los archivos —cualesquiera que sean y la institución que los represente—, es de suma importancia en el mundo académico y social, contribuyen al derecho a la información y a la búsqueda de un mejor futuro.

Investigar no es un asunto fácil, pero tampoco es algo imposible de hacer. La historia y la arquitectura, son dos disciplinas que están entrecruzadas, se complementan. Otorgan las herramientas necesarias para la construcción de futuros conocimientos.

Arjun Appadurai (2015) manifiesta que la investigación debe reconocerse como un derecho esencial para conservar una sociedad informada. Por desgracia, hasta ahora, solo es ejecutada por un sector muy específico de la población de manera oficial o reconocida, pero en realidad todos los seres humanos, en cierto sentido, cuentan con una semilla de investigadores, que obliga en todo momento a tomar decisiones en nuestras vidas.

La importancia está en *desprovincializar* la idea de la investigación y ponerla más al alcance de la gente joven con un amplio espectro de intereses y aspiraciones. La investigación no es solo la producción de ideas originales y conocimiento nuevo (como se lo define por lo general en el mundo académico y otras instituciones basadas en el conocimiento). También es algo más sencillo y más profundo. La investigación es la capacidad de aumentar de manera sistemática los horizontes de nuestro conocimiento actual respecto de alguna tarea, objetivo y aspiración (p. 373).

Sin duda, es el momento en que los arquitectos de las próximas generaciones, así como cualquier persona que decida comenzar con la difusión, comprensión y entendimiento de la historia de la arquitectura,

contribuya a la construcción de la misma. El presente solo es posible con un pasado sólido y lleno de información por compartir.

La labor de los foros de difusión de temas de investigación histórica, así como la apertura de nuevos espacios para la reflexión crítica sobre este y otros temas es admirable, pues su objetivo principal es poder reunir en un mismo espacio diversas maneras de abordar un tema de investigación, diferentes formas de ver la arquitectura, pero, sobre todo, utiliza a la historia para la comprensión de estas transformaciones.

Referencias

- Appadurai, Arjun (2015). “La investigación como derecho humano” en *El futuro como hecho cultural. Ensayos sobre la condición global*. 355-374. México. Fondo de Cultura Económica.
- Benévolo, Leonardo (1963). *Historia de la Arquitectura Moderna, Volumen 1*. 7-13. España. Taurus Ediciones.
- González, Lourdes (2011). *El Estadio Olímpico Universitario. Lecturas entre crucesadas*. México. Facultad de Arquitectura UNAM.
- González, Lourdes. (2013). “Augusto Pérez Palacios” en *Los Arquitectos Mexicanos de la Modernidad. Corrigiendo las omisiones y celebrando el compromiso*, coords. Ettinger, Catherine y Noelle, Louis, 141-160. México. Universidad Michoacana de San Nicolás Hidalgo y Universidad Autónoma de San Luis Potosí.
- Novoa, Leonardo (2016). Proceso de urbanización popular y política de vivienda durante la jefatura de Ernesto Uruchurtu Peralta en el Departamento del Distrito Federal, 1952-1966 en *Aproximaciones a la historia del urbanismo popular: experiencia en ciudades mexicanas*. Coord. Quiroz Rothe, Héctor. 131-163. México. Facultad de Urbanismo UNAM.

- Pérez Palacios, Augusto (1981). *Revista Esos arquitectos*. México. Artes Gráficas Marvel.
- Vargas, Ramón (1996). “El imperio de la Razón. El movimiento de integración plástica” en *La Arquitectura Mexicana del Siglo XX*. Coord. González Gortázar, Fernando, 83-112. México. Lecturas Mexicanas, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Documento, Archivo de Arquitectos Mexicanos (2003). APP/AAM/AF/UNAM. Caja 6.
- Cruz, Lourdes (2013). El Archivo de Arquitectos Mexicanos de la Facultad de Arquitectura de la UNAM: retrospectiva y compromiso. México, Revista arq.urb. <http://www.usjt.br/arq.urb/numero-09/07-lourdes-cruz.pdf>.
- Ramírez Merizanda, Sánchez Ariel, Birrichaga, Diana y Beltrán Luz (2011). *El devenir histórico de la cultura archivística en México*. Argentina, Información Cultural y Social. <http://ri.uaemex.mx/bitstream/handle/20.500.11799/32873/EI+devenir+hist%F3rico+de+la+cultura+archiv%EDstica+en+M%E9xico.pdf;jsessionid=9C61B-D82410CECC24E89C6AB428050BA?sequence=1>
- Revista *Espacios*. México. Raíces digital, núm. 21 y 22, 95. https://fa.unam.mx/editorial/wordpress/wp-content/Files/raices/RD13/revistas/espacios_21-22.pdf#page=01
- Consulta del Archivo de Arquitectos Mexicanos. <https://arquitectura.unam.mx/archivo-arqs-mexicanos.html>

CAPÍTULO II
ABORDAJE DE AUTORES
DE ARQUITECTURA A PARTIR
DE LA HISTORIA CULTURAL: EL CASO
DE JUAN JOSÉ DÍAZ INFANTE



Imagen 1: Juan José Díaz Infante Casasús, *Retrato del arquitecto Juan José Díaz Infante*. Sin fecha, fotografía impresa en papel fotográfico, Archivo Juan José Díaz Infante, Ciudad de México.

ABORDAJE DE AUTORES DE ARQUITECTURA
A PARTIR DE LA HISTORIA CULTURAL:
EL CASO DE JUAN JOSÉ DÍAZ INFANTE

Daniela Díaz Blancarte

Introducción

Juan José Díaz Infante Núñez (1936-2012) fue un arquitecto mexicano que formó parte de la generación del 54 en la Escuela Nacional de Arquitectura. Trabajó para la empresa mexicana de diseño industrial DM Nacional durante sus años como estudiante, y con Pedro Ramírez Vázquez durante sus primeros años de actividad profesional. En 1962 comenzó una serie de experimentaciones sobre viviendas cap-sulares prefabricadas, que iría desarrollando a lo largo de la década de 1960. En 1967 expuso por primera vez su propuesta Kalikosmia, un neologismo que se compone de la palabra «calli» de origen náhuatl y «cosmos» de origen griego. A esta propuesta se referiría en diferentes momentos de su trayectoria profesional como «la casa del universo» o «el universo como casa», e iría adicionando información conceptual y empírica para explicarla.

De la obra proyectada y edilicia de Díaz Infante (2017), pueden reunirse alrededor de 170 propuestas, entre las que destacan: Casa Aztecalita, Casa Popular Durango, TAPO, Bufete Industrial, Ámsterdam 270, Torre Citibank, el edificio de la Bolsa Mexicana de Valores, el Centro Asturiano de Cuautla, entre otros.

El trabajo de Juan José Díaz Infante se ha mantenido inexplorado en los estudios de la historia de la arquitectura mexicana. Hasta ahora, no se conoce la totalidad de su obra y, por lo tanto, no es posible establecer una lectura informada sobre el autor que permita ubicarlo en el panorama de la arquitectura mexicana de la segunda mitad del siglo XX. Para estudiar a Juan José Díaz Infante, y enfrentar los vacíos de conocimiento mencionados, acercarse a su archivo personal se ha vuelto fundamental para construir un campo de información que responda preguntas iniciales como ¿quién fue?, ¿qué hizo?, ¿cuándo y cómo lo hizo?, y permita o incite el planteamiento de otras preguntas nuevas y más amplias, tanto en investigaciones personales, como de terceros. Algunas de estas nuevas preguntas personales, serán sujeto de discusión en lo que sigue.

El archivo Díaz Infante

El archivo personal del arquitecto Juan José Díaz Infante se encuentra bajo la custodia de su hijo, Juan José Díaz Infante Casasús. Se trata de un archivo vasto y diverso en cuanto a sus componentes, que ha sido parcialmente organizado de diferentes formas, en diferentes etapas, sin alcanzar aún una revisión total de su contenido. Al fallecer, el arquitecto en 2012, el archivo pasó a manos de su hijo Juan José, quien se ha enfrentado a su organización desordenada de diferentes maneras. El archivo se compone de elementos como croquis, diagramas, recortes de periódicos con notas sobre las actividades del arquitecto (exposiciones museográficas, pláticas y conferencias, recepción de algún reconocimiento, inauguración de obras públicas, entre otras), folletos publicitarios de obras como las casas de plástico de la década de 1960, planos (manuales y digitales, finales y de

Abordaje de autores de arquitectura a partir de la historia cultural:
El caso de Juan José Díaz Infante

proceso), perspectivas (manuales y digitales), fotografías (impresas, en transparencias y negativos), cartas, patentes, láminas de presentación, maquetas, diapositivas, entre otros elementos.

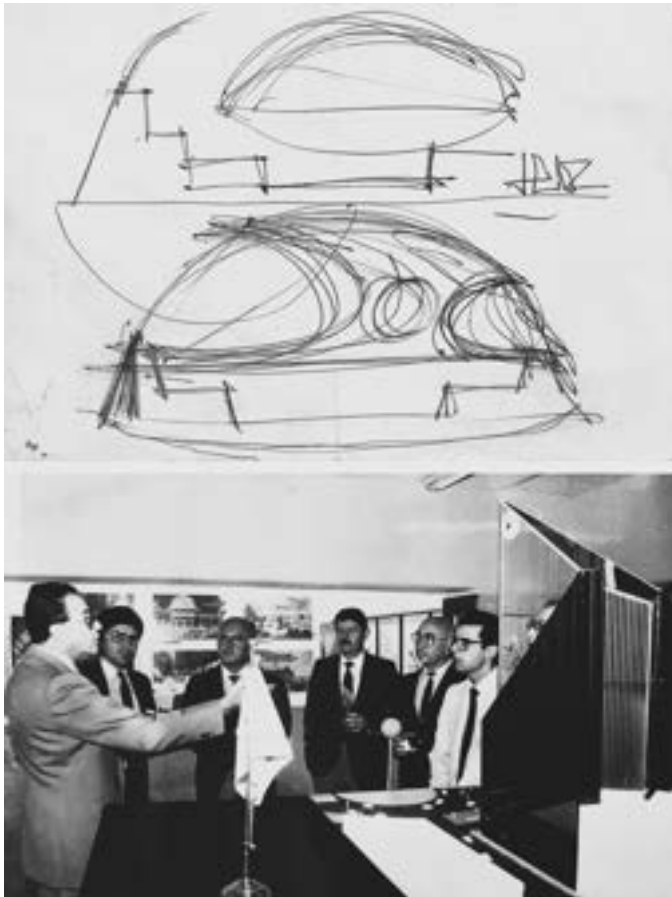


Imagen 2: Arriba: Juan José Díaz Infante Núñez, Alzados de un modelo de casa de plástico, ca. 1963, croquis a lápiz sobre papel, Archivo Juan José Díaz Infante, Ciudad de México.
Abajo: Sin autor. Presentación del proyecto de la Bolsa Mexicana de Valores, ca. 1989, fotografía impresa en papel fotográfico, Archivo Juan José Díaz Infante, Ciudad de México.

Las formas de organización que el archivo ha tenido hasta ahora han sido parciales, a partir de las líneas de trabajo, tanto de recuperación como de difusión, que ha hecho Juan José Díaz Infante Casasús en diferentes momentos: la exposición *Las pieles del espacio* en el Museo Nacional de Arquitectura (2015), la restauración de la Casa Aztecalita en el Museo de Arte Moderno (2017), el museo de la Bolsa Mexicana de Valores (2018), una serie de conferencias en torno a la peligrosa situación actual de Ámsterdam 270 (2018), y actualmente, el proyecto de compilación de información sobre las casas de plástico de 1960, además de las exposiciones en el Museo de Arte Moderno en 1967 y 1969.

La organización de las fuentes documentales y sus posibilidades de lectura y comprensión

Hablar sobre un archivo de arquitectura como este, permite establecer una serie de reflexiones sobre la relación entre la organización de las fuentes documentales y las posibilidades de lectura, estudio y comprensión de éstas al historiar la arquitectura. Al preguntarse qué se entiende por archivo, pueden encontrarse diferentes definiciones. Para Cruz Mundet (2015) un archivo es lo siguiente:

Un sistema corporativo de gestión que contribuye de manera efectiva mediante una metodología propia a la definición de los procesos de producción administrativa, garantizando la correcta creación de los documentos, su tratamiento, conservación, acceso y comunicación. (pp. 237-238).

Para Aby Warburg (2015) se trata de un «dispositivo de almacenamiento de una memoria socio-cultural». En cualquier caso, es posible afirmar que un archivo, ya sea visto como sistema o dispositivo, depende

de sus criterios de selección, organización y clasificación, orientados hacia un fin particular, tanto de conservación como de difusión. Estos diferentes niveles de dependencia inferen en las significaciones y funciones que pueden atribuirse a un archivo en diferentes momentos de su historia como fuente documental. Así, el perfil de un archivo parece estar profundamente implicado con los criterios que lo conforman como tal, y los fines para los que esta labor de sistematización se emprendió. La organización de un archivo contribuye a definirlo y condiciona una disposición para el historiador o investigador que lo ha de consultar.

Cuando un archivo ya tiene una organización establecida y concreta, el historiador accede a él, se familiariza con su esquema de organización y clasificación y emprende la tarea de reconfigurar su organización mentalmente, a partir de las intenciones con las que emprende su investigación y las preguntas concretas que busca responderse. A partir de los documentos que consulta y apunta, fotografía, escanea o reproduce para su trabajo, el historiador establece una organización personal que entra en diálogo constante con sus intenciones al investigar. La organización física se mantiene intacta, de acuerdo con los lineamientos y criterios establecidos por el archivo en cuestión, pero tanto en la mente como en la recopilación de información del investigador existe otra organización, que se irá articulando y materializando conforme se traduzca ese razonamiento en un documento físico. A través de los resultados de la investigación del historiador es posible encontrarse con una organización alternativa de las fuentes documentales, que posibilita la obtención de respuestas, y al mismo tiempo, permite plantearse las mismas preguntas desde una perspectiva diferente, u otras preguntas emanadas de esta organización.

El presente caso muestra ventajas frente a este proceso, pues al no contar todavía con una organización sistematizada en su totalidad, no

establece esta disposición condicionante para quien consulta. Sin embargo, el caso del archivo Díaz Infante presenta nuevos retos, a la luz de esta relación entre la organización de las fuentes y las formas de comprenderlas. En el archivo de Juan José Díaz Infante nada está escrito en piedra todavía, y antes de hacerlo, indagar en estas reflexiones se vuelve relevante para plantear una organización que tenga presentes las relaciones en las que están implicadas las fuentes documentales, y permita esquemas de consulta y trabajo más abiertos a trabajos e indagaciones futuras.

Como ya se mencionó, el archivo del arquitecto Díaz Infante aún no ha sido revisado en su totalidad. La tarea de organización se ha dado de forma gradual, planteándose recientemente la tarea de emprender un proyecto de organización completa. Se ha tenido la oportunidad de seguir este proceso de cerca, e involucrarse también en algunos criterios previos de organización parcial, pues es bien sabido que no es tarea fácil para un individuo asumir la tarea de organizar la totalidad de un archivo. El rumbo de estas investigaciones en torno al arquitecto Díaz Infante ha establecido también una relación dialógica con las fuentes documentales, con tintes que han sido diferentes, dependiendo de las búsquedas propuestas en cada etapa, y que han buscado aportar criterios de organización. En lo que sigue, se ahondará en dos lecturas que se ha hecho sobre las fuentes, a la luz de la relación entre la organización y sus posibilidades emanadas de comprensión: la primera es una lectura cronológica y de catalogación; y la segunda, una lectura teórica y cultural.

Lectura cronológica y de catalogación (cuantitativa)

En el 2016, para esta investigación, se contactó por primera vez con Juan José Díaz Infante Casasús, se conversó sobre la vastedad de la

producción de su padre, se conoció el archivo superficialmente y se comenzó una investigación en torno al estado del arte, indagando qué se había escrito sobre el arquitecto, cuándo, quién lo había hecho y con qué objetivos. Así se descubrió que el arquitecto y su trabajo habían sido mencionados puntualmente en revistas de arquitectura, en algunos libros de historia de la arquitectura mexicana y en algunos periódicos, que se habían hecho libros sobre ciertos aspectos de sus ideas, como es el caso de *Las pieles del espacio*, de Cecilia Ortiz y María Rosenberg; o la novela gráfica escrita por el arquitecto; y *Kalikosmia. Hacia un mundo inmaterial* por Amílcar Salazar en 2005. Además de los que se habían hecho proyectos de compilación de su obra en la década de los 80, como es el caso de los libros *Díaz Infante visto por Díaz Infante* y *Díaz Infante visto por Miguel Ángel*, ambos editados por Maya y Torres, ilustrados con perspectivas y fotografías de sus obras construidas hasta ese entonces. Sin embargo, en ningún caso se había hecho el ejercicio de reunir la totalidad de sus obras, proyectadas y edificaciones. Entendiendo esta situación se fijó como objetivo principal, en ese momento, elaborar un catálogo de la obra del arquitecto, reuniéndose la mayor cantidad posible de información gráfica para ilustrarlo.

El primer contacto con el archivo, se dio a partir de una investigación cuantitativa. La relación que se tuvo con el último era entonces la de una búsqueda muy concreta: con un ojo clasificador se revisaba la información, se identificaba a qué obra pertenecía o de qué tema trataba, y se tomaba decisiones sobre cómo incluirla en la investigación. Estos criterios de consulta y organización partieron de la elaboración de un listado general que se fue armando a partir de una serie de listados y compilaciones parciales. Entre ellos, se reunió un listado detallado, elaborado por el arquitecto a finales de la década de 1960, el currículum expuesto al final

de *Díaz Infante visto por Díaz Infante*, el currículum expuesto en el sitio web personal del arquitecto Díaz Infante, desarrollado en la década del 2000. Todos ellos complementados con información de obras encontradas en el archivo. Así, esta tarea de organización y listado de obra, se vinculó con un primer intento de organización de la información del archivo en función de las obras, de forma cronológica, y manteniendo una distinción por tipos. Dentro de los conjuntos de planos, estos comenzaron a organizarse en función de obras y cronología; dentro de los conjuntos de fotografías, imágenes y perspectivas, se dio la misma lógica de organización que se mantuvo con el resto de los materiales consultados. Se estableció así otra suerte de organización parcial, que se sumó a las anteriores, en un conjunto de lecturas aisladas y contiguas. En este ejercicio, la búsqueda determinó la organización de la información; la organización física se subordinó a la organización fijada en la investigación.



Imagen 3: Daniela Díaz Blancarte. Resumen general de la obra de Juan José Díaz Infante, 2017, Mock-up digital del documento impreso, acervo personal de la autora.

El resultado de este primer ejercicio fue tan concreto como su planteamiento. Se generó un catálogo de la obra del arquitecto, parcialmente ilustrado con la información recopilada, aunado a un listado general de la totalidad de la obra proyectada y edilicia reunida hasta entonces, y organizada—claro está—cronológicamente. Sin embargo, en este proceso aparentemente lineal y libre de aporías, comenzaron a surgir preguntas en torno a algo más que los términos cuantitativos de la producción del arquitecto. Fue así que, sumado al proyecto de catalogación, se desarrolló una serie de ensayos en los que se pretendía explicar, tanto a uno mismo como a los lectores del documento, ciertos aspectos del trabajo de Juan José, como la prefabricación, la experimentación, o kalikosmia, que clarificaron ciertas cosas, pero se nos llevó a plantear más preguntas.

Para entonces, estaba claro que uno se encontraba frente al trabajo de un arquitecto poco convencional, con formas y propuestas que, en el campo de conocimiento de la arquitectura, no se había visto en México. Tan solo desde su propuesta kalikosmia, surgieron diferentes preguntas, ya sea por los orígenes o las causas de su interés en el espacio y las viviendas celulares; la elección de palabras de origen griego y náhuatl; las influencias, causas o caminos que lo llevaron a plantear una propuesta como aquella; y la forma en que estas influencias fueron conformando una visión personal del mundo. Una vez que era posible aproximarse a la totalidad del trabajo del arquitecto, interesaba analizar las propuestas, rastrear desde qué postura se emitían y las ideas de quién —o quiénes— entraban en diálogo con las del arquitecto, tanto para saber de qué base partían, como para identificar su papel en el desarrollo de la disposición del arquitecto frente a su profesión.

Lectura teórica y cultural

Con el tiempo se comprendió que pretender reconstruir el proceso de producción de la disposición de un arquitecto no sería posible, pues, incluso si él estuviese vivo y se pudiera tener extensas horas de entrevistas y conversaciones, no se podría comprender de primera mano este proceso, porque ni se es él ni se está inmerso en el mismo momento que se pretendió estudiar como un narrador testigo. Desde el punto de vista hermenéutico, el cruce total de horizontes entre el historiador o lector, y el autor del texto o personaje sobre el que se investiga, se asume como imposible. Sobre ello, Coreth (2005) en *Cuestiones fundamentales de la hermenéutica* señaló:

No podemos jamás alcanzar por reconstrucción o realizar más tarde adecuadamente la plenitud concreta del mundo de comprensión de otro hombre o de otra época histórica. Lo que Gadamer llama una mezcla de horizontes no es jamás perfectamente posible sino, en el mejor de los casos, aproximativamente. (p. 209).

La disposición del historiador juega un papel importante al momento de preguntarse por el horizonte de comprensión de un individuo, y más aún, en un tiempo diferente al suyo. Esto no significa que nada puede conocerse del otro, lo que afirma es que, si no existe tal cosa como una reconstrucción total de un momento histórico, tampoco existe tal cosa en el caso de una forma de ver el mundo, y actuar sobre él. Esto lleva a comprender que más que una reconstrucción, lo que se da es una construcción histórica particular, en la que el investigador asume el papel de mediador entre las fuentes documentales y construye con ellas un hilo conductor para su interpretación particular.

Entendiendo esto, en esta investigación las intenciones se dirigieron a construir, en medida de las posibilidades como mediador entre

la información documental, una interpretación sobre el periodo de estudio, y la serie de actores afectivos que posiblemente se involucraron en la formación de la postura y propuestas de Díaz Infante. En otras palabras, la intención era construir el mundo de Juan José a partir de las fuentes primarias y una investigación bibliográfica complementaria. Para estas nuevas preguntas y objetivos, los criterios de organización cronológicos podrían ser útiles para una primera ubicación temporal, pero era necesario establecer una organización distinta. La cantidad de obras y su desarrollo en el tiempo poco podría decir sobre el proceso de construcción y articulación de una visión personal del mundo, pues en estos procesos rara vez se da la linealidad. Más que una investigación y organización de carácter cuantitativo, se estaba por emprender una investigación y organización de carácter cualitativo.

Bajo estas premisas, se definió temas concretos que interesaba conocer, se buscó información relacionada con ellos en el archivo, y se comenzó a hacer un bosquejo de la orientación del proceso de esta investigación, a refinar preguntas y a definir qué se necesitaba “preguntar” a las fuentes documentales para obtener las respuestas que se buscaba. Se comenzó con intuiciones, que después se volverían pistas para otras búsquedas. Interesaba la década de 1960 por el desarrollo de la carrera espacial como fenómeno tecnológico y político con implicaciones culturales —esto porque Juan José hacía constantes menciones sobre la posibilidad de generar arquitectura para otros planetas, y el desarrollo visual de algunas de sus propuestas tenía como telón de fondo el espacio, el cosmos— y las propuestas arquitectónicas de diferentes latitudes que presentaban similitudes con las propuestas de Juan José —viviendas capsulares, propuestas con sistemas prefabricados, planteamientos urbanos basados en el modularismo y la implementación

de las incipientes tecnologías en propuestas arquitectónicas y urbanas radicales—, entre otros casos. Tras la revisión de material bibliográfico referente a estos temas, se fueron conectando otros, como la historia económica de México, la Guerra Fría como fenómeno económico, político, social y cultural, la crisis de la modernidad arquitectónica a nivel internacional y el surgimiento de cuerpos teóricos y críticos que dan cuenta sobre sus dimensiones, entre otros muchos temas relacionados que llevaron a comprender la necesidad de acotar la investigación en un marco temporal concreto.



Imagen 4: Juan José Díaz Infante Núñez e Ismael García. *Kalikosmia 7*, 1986, póster elaborado con aerógrafo. Archivo Juan José Díaz Infante, Ciudad de México.

Así se definió un periodo de estudio: de 1954, año en que el arquitecto Díaz Infante ingresa a la Escuela Nacional de Arquitectura; a 1968, año en que desarrolla uno de sus prototipos más complejos de vivienda prefabricada en plástico: la Casa Popular Durango. La razón de la elección de este periodo es que conforma tanto sus años de formación académica, como sus primeros años de actividad profesional, mismos en que desarrolla y da nombre por primera vez a Kalikosmia, y articula un discurso en torno a esta propuesta, tanto a través de una exposición museográfica colectiva en 1967 titulada *El hombre y el plástico*, como a través de un ensayo que publicaría décadas más tarde al que tituló *Del dolmen a la Kalikosmia*. Es en ese periodo donde surgirían conceptos y propuestas que más adelante se redefinirían, o continuarían, pero que encuentran una primera definición concreta.

Aunado a la investigación bibliográfica de ese periodo, tanto en su dimensión local, como en su dimensión internacional, se buscó información en el archivo Díaz Infante, particularmente notas personales en bitácoras o documentos que mostraran ciertas orientaciones en su búsqueda: libros, revistas o imágenes que el arquitecto guardara por algún tipo de interés en particular. Lo que se pueda decir sobre kalikosmia a la luz de un documento histórico “oficial”, producto de una lectura de la exposición, el texto y algunos discursos acabados y difundidos, no será lo mismo que lo que se pueda decir sobre kalikosmia como proceso, desde las fuentes primarias, que lejos de ser manifiestos concretos, son pistas de una organización conceptual en construcción, que más tarde se emitiría frente a una audiencia. Interesa el proceso de formación del discurso, más que el discurso en sí.

Se comenzó el acercamiento al proceso mediante unos negativos de la década de 1960, en los que se muestra una documentación fotográfica tanto de las exposiciones del Museo de Arte Moderno, como de una serie de experimentaciones sobre casas modulares de plástico que Juan José desarrolló como proyecto personal, antes de consolidarse como

técnicas aplicadas en modelos comercializables: la Casa Tequesquitengo y su proceso (1962-1963), y una casa en Oaxaca (1966), en la que se ven los experimentos de membranas plásticas conformadas por superficies plegadas, como una doble envolvente que cubría algunos modelos de Casa Aztecálita (1964). Entre los negativos también pueden encontrarse planos, fotografías del proceso constructivo de modelos a escala 1:1, imágenes de viviendas y edificios de plástico tomados de libros de arquitectura.

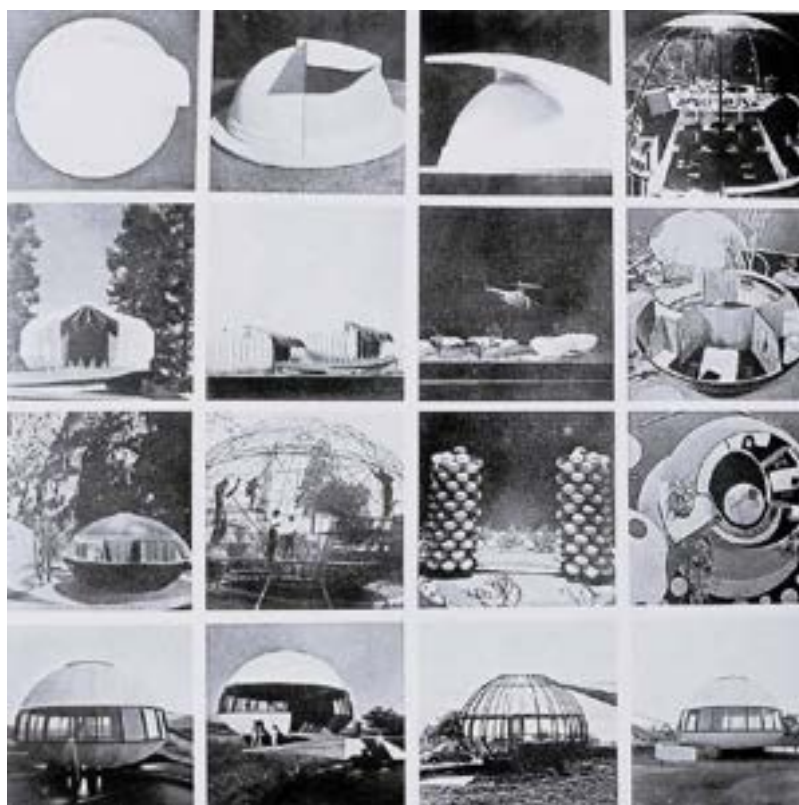


Imagen 5: Juan José Díaz Infante Núñez. Procesos de diseño de las casas de plástico, 1967, collage de fotografías impreso en su libro *Del dolmen a la Kalikosmia*. Archivo Juan José Díaz Infante Ciudad de México.

Se revisaron estos mismos negativos de la década de 1960, y se pudo responder estas preguntas. Juan José fotografiaba fragmentos de libros que le interesaban, se asume que para tener a la mano la información que le había resultado relevante, y en algunos casos, como material de exposición al momento de hablar sobre Kalikosmia. Para estas fotografías no había un particular interés en los textos, sino en las imágenes. De entre los libros fotografiados destacan aquellos sobre casas prefabricadas en plásticos, libros sobre experimentaciones formales con nuevos materiales, libros de anatomía y biología, libros de historia del arte y libros de vivienda colectiva en México. Entre los libros de arquitectura no se ha logrado reconocer todos porque el encuadre de las fotografías se centra en las imágenes y no permite distinguir el texto. En esta serie de fotografías de libros de arquitectura capsular en plásticos, pueden encontrarse ejemplos como la *Maison des Jeunes* (1968), un chalet experimental de Maurice Calca; la casa de plástico de Monsanto (1955-1957) en el parque Tomorrowland de Disney; células plásticas de Pascal Häusermann; proyectos de Yona Friedman; entre otros aún no identificados. En la misma serie pueden encontrarse fotografías de modelos diseñados por Juan José, y células plásticas diseñadas por otros arquitectos desde diferentes latitudes. Algunos de estos libros, de donde obtiene las imágenes de referencia, están en francés, otros en italiano, que dieron noticia de dos aspectos: por un lado, no había a su alcance literatura en español sobre esos temas; y por otro, la difícil obtención de estos libros importados señala un gran interés por conocer lo que estaba pasando en ese mismo momento, que no podía conocer desde medios locales de difusión arquitectónica. Estos hallazgos fueron guiando la búsqueda por nuevas fuentes en las que se pudiera tejer más fino para encontrar un vínculo más puntual con las propuestas del arquitecto en la década de 1960.



Imagen 6: Juan José Díaz Infante Núñez. Registro sobre documentación de arquitectura en plástico, ca. 1965, negativos sin revelar. Archivo Juan José Díaz Infante, Ciudad de México.

Aunado a esta revisión fotográfica, uno de los primeros indicios de literatura significativa para el proceso de conformación de kalikosmia, fue un ejemplar de *El shock del futuro*, del sociólogo Alvin Toffler, con apuntes, señalamientos y dobleces de página hechos por el arquitecto. Este libro llegó a México en 1970 y el ejemplar consultado es de 1972. En él, parece ser que Juan José confirmó ideas, conceptos o situaciones

similares a las que él mismo ya había comentado o pensado en la década anterior. En una de las páginas incluso, señaló un párrafo completo, indicando que de lo que hablaba Toffler era equivalente a kalikosmia. En este libro pueden encontrarse referencias a arquitectos como Grupo Archigram, Cedric Price, Buckminster Fuller y teóricos como Reyner Banham. Ejemplo de ello es cuando Toffler (1973) aborda el concepto de transitoriedad, particularmente desde el punto de vista de los edificios y la construcción. Se cuestiona la duración, la vida útil de las edificaciones frente a un impulso acelerador de cambio a diversas escalas. «Derribamos los hitos. Demolimos calles y ciudades enteras para levantar otras nuevas a velocidad de vértigo» (p. 69). Este impulso acelerador es el que conduce a cambios abruptos en los modos de vida, que generan un estado de «shock» producto de la aceleración de los cambios en una ventana de tiempo corta. Frente a ello, el autor plantea la necesidad de las sociedades de evolucionar, sumarse a esta velocidad vertiginosa para poder adaptarse a ella. Este impulso acelerador, sumado a las posibilidades otorgadas por la tecnología, para desarrollar propuestas arquitectónicas y urbanas en entornos antes no imaginados. Una de las tantas citas que llamó la atención de Juan José, tiene que ver con esta situación:

Una manera de captar la significación del cambio en una escala tan fenomenal es imaginar lo que pasaría si todas las ciudades existentes conservasen su dimensión actual, en vez de expansionarse. Si fuese así, para alojar a los nuevos millones de ciudadanos sería necesario construir una ciudad gemela para cada una de las grandes urbes que salpican el Globo: una nueva Tokio, una nueva Hamburgo, una nueva Roma, una nueva Rangún, y todo en el plazo de 11 años. Edgar de Vries y J.P. Thyse señalan con datos estadísticos que la población urbana del mundo se doblará en once años y lo exponen en World Health en diciembre de 1964. Esto explica por qué los planificadores urbanos franceses proyectan ciudades

subterráneas —tiendas, museos, almacenes y fábricas a construir bajo tierra—, y por qué un arquitecto japonés [asumo que se refiere a Kenzo Tange] trazó los planos de una ciudad a edificar sobre pilares en pleno océano. (Toffler, 1973, p.37).

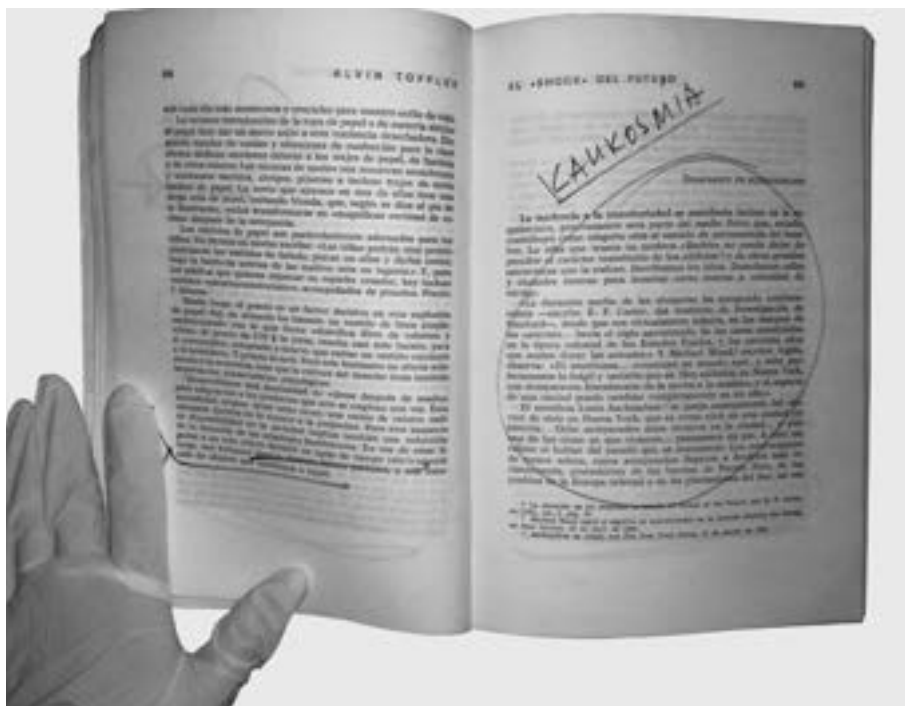


Imagen 7: Daniela Díaz Blancarte. Ejemplar de la edición de 1972 de El shock del futuro de Alvin Toffler, 2019, fotografía digital al documento del Archivo Juan José Díaz Infante, acervo personal de la autora.

En repetidas ocasiones Toffler se refiere a la actividad de los arquitectos y la ve como parte del mismo fenómeno de aceleración, transitoriedad y cambios relacionados con el efecto central de estudio: el «shock» del futuro. Consultarlo permitió saber cómo podría ilustrarse el mundo para Juan José

a través de su lectura, no solamente desde medios de divulgación de arquitectura, sino desde textos de otras disciplinas que incorporan fenómenos arquitectónicos en su argumento. Si algunas anotaciones estaban referidas por Juan José a Kalikosmia y otras ideas desarrolladas en la década de 1960, desde luego, este texto fue un preámbulo para la pregunta sobre lo que él podría haber sabido antes sobre este contexto global, que ya comenzaba a responderse con la revisión de los negativos de la década de 1960.

También en el archivo fue posible encontrar ejemplares de *El medio es el mensaje* y *La cultura es nuestro negocio*, de Marshall McLuhan; o *Génesis de un pensamiento*, de Teilhard De Chardin, de los que retomaría ciertos conceptos, como «aldea global» o «fenómeno humano» en sus discursos. En una entrevista hecha por Celia Facio Salazar en 2011, Juan José (Díaz, 2014) mencionó:

Mire, pronto se van a mover las placas tectónicas, pues la naturaleza no es tonta. Las placas continentales van a derrumbar más de la mitad de todas las ciudades actuales, además de los ciclones y las mareas que van a acabar con todo. Se va a desaparecer la Baja California, por la falla de San Andrés. La gea va a cambiar y va a dar paso a una Aldea Global, tal y como lo imaginó Marshall McLuhan. Esa va a ser la respuesta de la naturaleza, y el hombre tendrá su respuesta. Pero la naturaleza se va a defender. México va a ser el centro del planeta. Es lo único que les digo: chocolate, chicle, hamacas, palapas, lana, borregas, coles, lechugas. ¿Qué le falta?, amaranto, rábanos, cacao. ¿Qué quiero? Tenemos de todo. Ya no hay orden, pero aún quedan oportunidades para poner uno nuevo, pensando en un nuevo ser humano. (p. 74).

Con pistas como los libros mencionados de Toffler, puede deducirse en Juan José una mirada optimista a sus tiempos, una visión esperanzadora sobre la modernidad, a finales de 1950 y durante la década de 1960, cuyo tinte mantendría en 2011, en sus últimos años de vida. Toffler

defendía la idea de la adaptación como estrategia de supervivencia frente al «shock» del futuro; el hombre capaz de adaptarse a este modo de vida podría distinguir una infinidad de posibilidades en los nuevos tiempos e incluso nuevas organizaciones, como el futurismo social. Considero que el impulso constante de Juan José hacia la vanguardia, hacia nuevas maneras de construir más rápido y más ligero, tenía que ver con una adaptación y aceptación de los nuevos tiempos, y una forma de responder desde ellos mismos. Es por eso que mantiene una visión esperanzadora en las posibilidades de México como «centro del mundo» frente a cambios tan devastadores que requieran un nuevo orden mundial.

En cambio, con McLuhan, la asimilación es un tanto diferente. El autor canadiense mantiene una visión crítica frente a los medios de comunicación, como producto de las nuevas tecnologías, y sus influencias en la sociedad a nivel global, señalando de manera profética en algunos casos, los problemas emanados de la revolución tecnológica que en los años sesenta comenzaba a describir. McLuhan habló de una pérdida de rumbo, de una deambulación en el ciberespacio que terminaría por desdibujar los límites entre lo público y lo privado —temas que autores como Edward Soja, retomarían más adelante desde los estudios críticos sobre la ciudad—. En citas como la tomada de la entrevista de Celia Facio, Díaz Infante parece haber asimilado a McLuhan y comprendido la escala y dinámicas de una Aldea Global, pero mantiene un optimismo frente a esta revolución tecnológica, que se aleja de las implicaciones negativas anunciadas por el mismo autor, centrándose en la posibilidad de los medios de eliminar barreras geográficas, conformando a una audiencia masiva como fuerza global informada e involucrada; la tecnología cambiando a la sociedad y sus formas de comunicarse, en beneficio de la sociedad misma.

La asimilación de Teilhard De Chardin sería una constante en Juan José. Desde el término fenómeno humano, hasta su visión evolucionista de la arquitectura, mostrada en el poster de Kalikosmia, desarrollado en la década de 1990, Juan José ve en los nuevos tiempos un escenario para desarrollar evolutivamente la arquitectura, de peso a levedad, de demora a rapidez, de artesanía a sistematización, del Dolmen a la Kalikosmia. Esta visión lineal y evolutiva de la historia es influencia de De Chardin, quien a su vez retoma principios evolucionistas de autores como Charles Darwin y los concilia con el pensamiento cristiano. Para establecer una conexión más clara entre Juan José y Teilhard, será importante tener en cuenta que el arquitecto tuvo una formación marista, fue parte de una familia porfiriana conservadora y se mantuvo a lo largo de su vida como un hombre de fe. De acuerdo con su hijo, Juan José Díaz Infante Casasús, cuando Juan José comenzó a interesarse en temas evolucionistas y científicos no respaldados por la iglesia, estaba de acuerdo con lo que leía, pero al mismo tiempo mantenía una sensación de culpa frente a su religión. En este sentido, acercarse a Teilhard y su discurso conciliador le devolvió la tranquilidad y la posibilidad de vincular el conocimiento científico en beneficio de la humanidad. Es así cómo las propuestas en kalikosmia, desarrolladas más adelante en 2005 en Kalikosmia, hacia un mundo inmaterial, son presentadas como una alternativa de redención frente a un futuro distópico.

Otro ejemplo de la apropiación de conceptos e ideas de De Chardin por parte de Juan José (Díaz, 1984), que será repetido constantemente por el arquitecto como el objetivo de su propuesta, se hace evidente en su ensayo *Del dolmen a la Kalikosmia* de 1967, que dice lo siguiente para explicar kalikosmia: «Crear módulos celulares partiendo de dimensiones sensoriales en donde se desarrolle en equilibrio el Fenómeno Humano» (p. 17). Así, kalikosmia se muestra como una alternativa frente a un desequilibrio y un estancamiento evolutivo, y una herramienta de acción frente a los nuevos tiempos desde la perspectiva esperanzadora ya mencionada:

La célula «kalikósmica» es una unidad morfológica y fisiológica en la estructura de nuestra nueva arquitectura, así como el átomo lo fuera en el principio evolutivo. El dolmen. Arquitectura «kalikósmica» que está determinada, tanto en su espacio interno como en el juego exterior de sus volúmenes, por su elemento fundamental «el hombre», que en su desarrollo social se transforma a un ritmo acelerado, conquistando en la naturaleza recursos insospechados hasta hace poco tiempo y transformando su aspecto al crear un ambiente con cualidades propias que proporcionan «un nuevo mundo artificial que desplaza a la naturaleza misma». (p. 13).

*crear. modulos celulares.
partiendo de dimensiones sensoriales
en donde se desarrolle en equilibrio
el Fenomeno Humano. —*

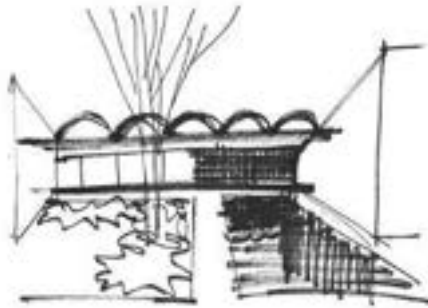


Imagen 8: Juan José Díaz Infante Núñez. Perspectiva de Casa Juan Elek y apunte, ca. 1983, apunte escaneado e impreso en el libro *Díaz Infante visto por Díaz Infante* de Juan José Díaz Infante Núñez y Juan José Díaz Infante Casasús. Archivo Juan José Díaz Infante, Ciudad de México.

Tanto «aldea global» como «fenómeno humano», son dos de los ejemplos más evidentes de la utilización de conceptos e ideas de otros, apropiadas en sus enunciados. Sin embargo, no todas las influencias a identificar surgen como evidencias tan palpables. En algunos casos no basta saber que se usa un concepto, hace falta preguntarse cómo se usa y por qué. El caso de la asimilación optimista de las ideas de McLuhan, la respuesta frente al futuro una vez enfrentado y asimilado el «shock» en compañía de Alvin Toffler, o las aportaciones espirituales que Juan José encontró en Teilhard De Chardin no son evidencias tan inmediatas; se llega a ellas al ponerlas en relación con otras ideas, con otros enunciados, o con situaciones que en primera instancia no parecen tener que ver con lo que se estudia, pero de alguna manera lo afectan. McLuhan, Toffler y Teilhard de Chardin no parecían tener una relación con kalikostmia desde un primer vistazo. Son las mediaciones entre los conceptos de los autores, la asimilación e interpretación de Juan José, las que van ilustrando estas diferencias. El entendimiento de las mediaciones, de las relaciones y de las ideas puestas en diálogo, responde a un marco teórico y metodológico que, además de estructurar la presente investigación, posibilita la organización de las fuentes documentales desde esta perspectiva. Tal marco está compuesto por teorías tanto de la Nueva Historia Cultural, como de los Estudios sobre la Ciencia, que se verán en detalle a continuación.

Microhistoria y mapeo de controversias como herramientas de organización

Al preguntarse por la forma en que se da la postura del arquitecto, también hay que preguntarse sobre las relaciones surgidas entre este, su

medio cultural y sus propuestas. La construcción de esta visión del mundo a partir de las fuentes documentales necesitó establecer una relación entre la bibliografía consultada, el archivo visto como el almacenamiento de una memoria socio cultural y las líneas de interpretación marcadas por uno al hacerlo. Se entiende que existe más de un registro «causal» para un tipo de propuesta o para una serie de propuestas ubicadas en el tiempo, seguir el surgimiento de estas no implica necesariamente movimientos lineales. Lo cultural o «lo social» no siempre es causa, ni lo arquitectónico es siempre consecuencia (Yaneva, 2012); en ocasiones estos movimientos se parecen más a una red que a una secuencia. Entablar un diálogo con fuentes como las mencionadas, permite comprender que, en el proceso de surgimiento de una propuesta, no están involucrados solamente el arquitecto y su obra; estos son afectados por otros actores —humanos o no humanos— que intervienen y condicionan el proceso. Un arquitecto, antes que un autor, es un sujeto cultural, inmerso en un medio que lo afecta y lo configura, y al que al mismo tiempo él mismo configura. Para esta proposición, un marco teórico relevante es la Nueva Historia Cultural, y particularmente la Microhistoria.

La historia de los grandes acontecimientos, la gran historia, con su amplio espectro y selectividad de eventos y fuentes oficiales, no alcanza a detectar con su radar a los pequeños procesos de un arquitecto puntual, y menos aún si este no ha sido ubicado todavía a partir de movimientos, estilos y periodos delimitados por la tradición historiográfica arquitectónica. En este sentido, historiar a este personaje puede ser visto como una microhistoria, pues a partir de su escala, de estudiarlo a él, su producción y las redes de actores y acontecimientos implícitos en esta producción, pueden abrirse brechas más grandes, que lo relacionen con eventualidades de mayor escala.

La documentación que permite abarcar periodos históricos más generales, o sociedades desde rangos más amplios, podría señalar como absurda la intención de buscar entre ella información sobre un individuo en particular. Frente a ello, Carlo Ginzburg en su libro *El queso y los gusanos*, un referente para la microhistoria, señala lo siguiente: «Pero si la documentación nos ofrece la posibilidad de reconstruir no solo masas diversas, sino personalidades individuales, sería absurdo rechazarla». (Ginzburg, 1999). Indagar en documentación sobre un individuo no es una tarea sencilla.

Ha demostrado que, en un individuo mediocre, carente en sí de relieve y por ello representativo, pueden estructurarse, como en un microcosmos, las características de todo un estrato social en un determinado periodo histórico, ya sea la nobleza austríaca o el bajo clero inglés del siglo XVII. (p. 18).

Ahora, cuando se trata de un individuo poco convencional, no difícilmente identificable como perteneciente a un medio cultural común o establecido, esta distinción, esta diferenciación también puede dar noticia de aquello con lo que el individuo en cuestión rompe. El ejercicio llevado a cabo por Ginzburg en *El queso y los gusanos* es un caso que se vuelve una herramienta importante para el enfoque en curso, así como para nuevas propuestas de organización del archivo Díaz Infante.

Ginzburg aborda a Menocchio, un campesino atípico del siglo XVI al que verá en relación con su medio cultural. Este enfoque permite abordar a Juan José de una manera similar, como un sujeto que desde su medio cultural ejerce una libertad condicionada, en la que articula un lenguaje particular con lo que históricamente disponía y lo articula en un periodo de tiempo, en un proceso que, en tanto haya sido documentado, será posible rastrear y organizar en su archivo personal.

Un rasgo que destaca el historiador Peter Burke sobre la Nueva Historia Cultural es su capacidad imaginativa y con esto se refiere a que el nuevo paradigma muestra un interés por implementar teorías existentes para explicar fenómenos particulares, ya sea del mismo tiempo en que estas teorías surgen o de otros momentos en la historia que desatan controversias de interés. Siguiendo esta pauta, se considera que, aunado a las aportaciones teóricas de Ginzburg desde la microhistoria, la inclusión de un marco metodológico como el de *Mapeando controversias en arquitectura*, de Albena Yaneva, puede complementar las intenciones de organización y estudio de la información, a partir de las búsquedas planteadas.

El mapeo de controversias es parte de una propuesta teórica atribuida al filósofo francés Bruno Latour, que tiene por nombre Teoría de Actor-Red (Actor-Network Theory en literatura en inglés). Tommaso Venturini (2010) define la cartografía de controversias de la siguiente manera:

Como una serie de técnicas que exploran y visualizan asuntos particulares. Fue desarrollado por Bruno Latour como una versión didáctica de la Teoría de Actor-Red para entrenar a los estudiantes universitarios en la investigación de debates socio-tecnológicos contemporáneos. (p. 258).

Antes de desarrollar la forma en que estas técnicas se aterrizan en los estudios de arquitectura, cabe aclarar también qué se entiende por controversia. Venturini incorpora una definición de controversia desde una perspectiva científica, que dice lo siguiente: «La palabra “controversia” se refiere en este caso como cada “pedacito” de ciencia y/o tecnología que no ha sido estabilizado aún, o cerrado o “caja-negrizado” (a los conocimientos institucionalizados, que han sido legitimados por un cuerpo académico o profesional, y que, por esta condición de respaldo especializado, han dejado de ser objeto de preguntas y debates sobre

su condición ya definida), [...] lo usamos como un término general para describir la incertidumbre compartida» (Macospol, 2007, p.260).

En esta definición, una controversia se explica a nivel científico y tecnológico, pero puede ser abordada desde diferentes campos de conocimiento, como se hace en este caso en la arquitectura. En el caso de la presente investigación en curso, la controversia es cómo surge kalikostmia, y cómo se relaciona con la producción arquitectónica de Juan José a lo largo de su trayectoria profesional.

Albena Yaneva (2012), en *Mapeando controversias en arquitectura*, aborda los proyectos como controversias y expone un método para estudiarlos de manera tal que sea posible rastrear a los actores implicados en la conformación de un edificio, desde etapas de concurso, etapas de diseño, etapas de construcción y etapas de utilización. La autora retoma ejemplos de edificios pertenecientes a «la gran arquitectura», proyectos de arquitectos con amplio reconocimiento internacional, cuyos procesos son seguidos de cerca por la prensa y medios de divulgación; proyectos públicos cuyas cifras y procesos administrativos sea posible consultar. Con estos ejemplos, además de mostrar que la arquitectura no solamente puede explicarse como un reflejo de su medio social sino como un actor inmerso en una red que rebasa al edificio mismo, Yaneva desarrolla el método propuesto para estudiar controversias en arquitectura, susceptible a ser abordado en otros casos de estudio. Entre su metodología, la autora propone los siguientes pasos para seguir y mapear una controversia:

1. Seguir requiere ser capaz de rastrear las dinámicas de la controversia en el tiempo.
2. Documentar la controversia requiere de una colección de una variedad de materiales, compilados en un dossier de controversias,

en el que se reúne toda la información a su alcance, que puede estar implicada en el proceso de producción de un edificio.

3. Mapear significa presentar el desarrollo cronológico de una disputa en torno a un edificio, pero también es necesario representar esto de forma visual. (pp.72-73).

Estos tres puntos son guías clave para la elaboración de controversias como las que Yaneva desarrolla en su texto y funcionan en indagaciones controversiales similares. Sin embargo, esta base de acción puede ser sujeta a adaptaciones cuando el carácter controversial de una investigación es distinto. En el presente caso, se aborda a un arquitecto cuya producción no pertenece al mundo de “la gran arquitectura”, cuyos procesos no fueron seguidos y documentados por medios de difusión y cuyos dilemas tuvieron lugar décadas atrás, imposibilitando un seguimiento tan amplio y exhaustivo como el de los edificios expuestos por Yaneva. En este caso, los proyectos pueden ser abordados como controversias, siguiendo en medida de lo posible los pasos de la autora, en afán de guiar una organización de las fuentes documentales referentes a la producción arquitectónica de Díaz Infante.

Para el plano ideológico en el que kalikosmia entra en diálogo con la producción arquitectónica, a la luz de la controversia general planteada, la metodología de Yaneva, particularmente el *dossier* de controversias puede seguir siendo una referencia de organización. A esto, como aportación personal, se propone la implementación de las guías de la autora para la conformación de un dossier para el proceso de producción de una propuesta como Kalikosmia. Con estos dos planos de mapeo controversial, puede ser posible indagar sobre el proceso de producción de una obra arquitectónica concreta, pero también sobre el proceso de producción del primer enunciado de una propuesta teórica, o una idea

articuladora y de disposición de un modo de actuar. En el primer caso, puede rastrearse la conformación de un objeto tangible, mientras que en el segundo puede rastrearse la conformación de un discurso.

La organización de las fuentes documentales para estos fines se da a partir del dossier de controversias, en el que la información se ordena en torno a una red de actores implicados, tanto en la producción de los edificios de Juan José, como en el material que permite rastrear el proceso de conformación de su postura ideológica. Más que una organización cronológica o por tipo, cada pieza de información es actante en una controversia particular, actúa en diferentes momentos, en diferentes medios, e incluso trata diferentes temas, pero afecta al tema de estudio. Este tipo de organización permite comprender que tanto lo cultural, como “lo social” y lo arquitectónico, se encuentran implicados en una misma red controversial y que, si se extrae una pieza de información, no puede ignorarse el resto de la información con la que está implicada.

Conclusiones

Es cierto que esta propuesta de organización también surge de un planteamiento teórico y metodológico propuesto para una investigación en curso, al igual que en el primer caso expuesto, el de la lectura cronológica. Sin embargo, se considera que la diferencia entre esta propuesta y la anterior, radica en que la visualización de los fenómenos arquitectónicos como actores en red, permite explorarlos desde diferentes perspectivas de indagación, y asume el papel condicionante de la organización de las fuentes, para predisponer —no en un sentido peyorativo— al investigador a visualizar los objetos de investigación como inmersos en un sistema más amplio y complejo que los objetos mismos. También es cierto que

esta organización supone abordar cada uno de los proyectos recabados en la primera lectura, de manera controversial, y rastrear los documentos relacionados con ellos, para una articulación total de los documentos desde esta perspectiva: una labor sin duda ambiciosa y susceptible a ser desarrollada en un amplio periodo de tiempo. Sin embargo, asumir un discurso integrador aplicable a toda la información, evitaría la conformación de una serie de organizaciones parciales, establecidas a la luz de diferentes proyectos, que en realidad no parecen entrar en diálogo para dar pie a una lectura más comprensiva de las fuentes documentales.

El caso de los documentos de las casas de plástico de la década de 1960 es un buen ejemplo para ilustrar esta propuesta de organización. La documentación fotográfica mencionada, los planos, los libros consultados en el periodo, las patentes desarrolladas, los modelos a escala, la documentación sobre las exposiciones y los modelos comercializados, la documentación sobre los modelos que aún son rastreables en diferentes ciudades mexicanas y extranjeras, los textos escritos por el arquitecto sobre estas propuestas de vivienda capsular y temas relacionados, los textos escritos por otros sobre estas propuestas y temas relacionados, la información sobre los artistas implicados en las exposiciones museográficas de los años 60 y las cartas y correspondencias sobre ese periodo, son solo algunos de los actores implicados en la controversia «casas de plástico de 1960». Ordenar la información a partir de estos criterios facilita una aproximación más comprensiva e interdependiente sobre estas obras arquitectónicas. Explicar las relaciones entre estos actores en una investigación sobre un objeto arquitectónico, aleja de la constante necesidad de explicar a la arquitectura como un reflejo directo de otras esferas, y lleva a abordarla como actor implicado en una red controversial particular, que puede explicarse al hacer explícitas las relaciones que la conforman.

Se han planteado ya dos formas en que las fuentes documentales pueden organizarse y dialogar con las indagaciones del historiador, y como estas puede haber otras. Aunado a las consideraciones establecidas para ambas lecturas y propuestas de organización, cabe preguntarse si estas organizaciones pueden también condicionar de forma negativa las indagaciones y diálogos futuros de formas que aún no han sido contempladas en el presente análisis. La oportunidad de reflexionar sobre las formas en que un archivo personal puede organizarse, ubica en una posición privilegiada, en la que, incluso si se llega a la conclusión de que la mejor forma de organizar las fuentes oficiales es la forma tradicional, en la que los documentos se organizan por tipo o por cronología, se habrá llegado a esto críticamente, agotando las preguntas surgidas sobre la relación entre la organización de las fuentes documentales, las posibilidades de lectura que esta permite, y el papel del historiador de la arquitectura como mediador.

Referencias

- Cárcamo Vázquez, Héctor (2005). “Hermenéutica y análisis cualitativo,” *Cinta de Moebio* N.º 23, septiembre.
- Díaz Blancarte, Daniela (2017). DIES. *Juan José Díaz Infante Núñez (1936-2012)*. Catálogo de la obra. Tesis de licenciatura, Universidad Iberoamericana.
- Díaz Infante Núñez Juan José y Juan José Díaz Infante Casasús (1984). *Díaz Infante visto por Díaz Infante*. México. Maya y Torres.
- Díaz Infante Núñez, Juan José (1984). *Del dolmen a la kalikosmia*. México. Maya y Torres.

- Facio Salazar, Celia (2014). Arquitectura en módulos fractales. Entrevista a Juan José Díaz Infante. *Academia XXII* Año 4, N.º 7, agosto.
- Ginzburg, Carlo (1999). *El queso y los gusanos*. Barcelona. Muchnik Editores.
- López García, Birjinia (2015). ¿Qué es la cultura de archivos? *Boletín ANA-BAD LXV*, N.º 3, julio-septiembre.
- Lozoya Meckes, Johanna (2018). Giro afectivo: una aproximación al dilema espacial de las emociones. *Bitácora Arquitectura*, N.º 39, marzo-julio.
- Toffler, Alvin (1973). *El "shock" del futuro*. México. Fondo de Cultura Económica.
- Venturini, Tommaso (2010). Diving in magma: how to explore controversies with actor-network theory. *Public Understanding of Science* 19, N.º 3, julio.
- Yaneva, Albena (2012). *Mapping Controversies in Architecture*. Farnham. Ashgate Publishing.

CAPÍTULO III

**UNA VOZ DESDE LATINOAMÉRICA.
LA (RE) VALORACIÓN DE LA VISIÓN
DE WAISMAN,
LO VALIOSO DEL UMBRAL A PARTIR
DE LOS FRAGMENTOS**



Una voz desde Latinoamérica
La (re) valoración de la visión de Waisman, lo valioso del umbral a partir de los fragmentos

UNA VOZ DESDE LATINOAMÉRICA.
LA (RE) VALORACIÓN DE LA VISIÓN DE WAISMAN,
LO VALIOSO DEL UMBRAL A PARTIR DE LOS FRAGMENTOS

Carmelina de Jesús Martínez de la Cruz

Se analiza la aportación metodológica de Marina Waisman a partir de su obra *El interior de la historia. Historiografía arquitectónica para uso de latinoamericanos* (1990), en el contexto actual para revalorizar ¿cómo se aplicaría actualmente?, ¿cuáles serían los conceptos a partir de la divergencia propuesta por Marina que pueden mencionarse en nuestra época?, ¿cómo se sitúa el término *periferia* con relación al de región en la época en que publica su obra Marina, y cómo se ha transformado?

Este estudio se enfoca en la visión de Marina con una lectura desde México para reflexionar sobre su impacto en la historiografía, no solo para latinoamericanos, sino desde Latinoamérica, como lo mencionó Ruth Verde Zein (2018, p.39). Se describen los puntos básicos de su metodología, no porque esta pueda aplicarse tal cual, sino porque su enfoque holístico de investigación ofrece una base para la reflexión crítica. En palabras de Waisman (1993):

Historia, teoría y crítica son tres modos de reflexionar sobre la arquitectura, íntimamente entrelazados, a menudo confundidos en el pasado, que se diferencian por sus métodos y objetivos y cumplen, además, distintas funciones para el pensamiento y la praxis arquitectónica. (p. 29).

Historiografía, metodología, divergencia, región, periferia

Para el análisis de la obra citada se toman conceptos propuestos por Michel Foucault en *La arqueología del saber* (1969). En esta obra Foucault propone una forma revolucionaria para entender la historia —no de una manera lineal de la forma tradicional para la época en la que la redacta—, su análisis se basa en descubrir las interrupciones que corren por debajo de las unidades históricas. Foucault plantea una nueva forma para entender la historia, no ya en el sentido plano y lineal, sino en un sentido de ruptura, «para ello se hace necesario reformular un concepto que nos permita entender dichas fracturas en la historia, ese concepto es el de acontecimiento» (Márquez, 2014, pp.211-243). El acontecimiento entendido como la irrupción de una singularidad histórica en la pluralidad de los acontecimientos históricos. Marina, en su obra *El Interior de la Historia* [...], menciona la propuesta de Foucault aludiendo a la obra citada del filósofo francés, que brinda una herramienta para discurrir sobre la aportación metodológica de Marina.

Siguiendo la idea de *historia efectiva* de Foucault, con la intención de desligarse de procesos continuos en donde el conocimiento como la historia no abarca verdades absolutas, se presenta una lectura desde México sobre la formulación comprendida por fragmentos de los distintos conceptos instrumentales enunciados por Marina Waisman.

Introducción

El desafío de Marina Waisman (2018) en la época en que se graduó de la Universidad Nacional de Córdoba (1945), con relación a la posición que las mujeres ocupaban en el panorama arquitectónico, y específicamente en Argentina, la sitúan como una mujer empoderada de su tiempo. Fue en

1948 que se incorporó como académica de la misma universidad de donde egresó, fundando la primera Cátedra de Arquitectura Contemporánea.

Hacia 1957, junto con profesores de historia de la arquitectura de distintas universidades de Argentina, Chile, Uruguay y Perú, fundaron el Instituto Interuniversitario de Especialización en Historia de la Arquitectura (IIDEHA).

Al mismo tiempo que Marina profundizaba cada vez más en la historia de la arquitectura, estaba en contacto con los organizadores de los seminarios de crítica en historia de la arquitectura, entre ellos, Ernesto Tedeschi y Francisco Bullrich. Imbuida en el pensamiento de las corrientes ideológicas de los sesenta, fue una conocedora de las ideas de Michel Foucault, Levi-Strauss, Manfredo Tafuri, quien con su obra *La esfera y el laberinto* marcó también un cambio en la visión de la crítica arquitectónica, y cuyas ideas, al igual que las de Waisman se plasmaron en distintas publicaciones como la revista *Contrapiano* mientras Marina publicaría en la revista *Summa*, de la cual fue editora de la colección *Summarios* a partir de 1976 (Sarbag et al., 2018); sin embargo, según María Zambrano (2015), la dirigió desde 1971 hasta 1990.

Se debe mencionar que Marina (Imagen 1) desde su ejercicio como docente poseyó un amplio conocimiento sobre las corrientes ideológicas del momento, mismas que forjaron su visión crítica, una visión de la historiografía que plasmó en *El interior de la historia. Historiografía arquitectónica para uso de latinoamericanos* (1990), la cual es objeto de este análisis. La publicación la dividió en dos partes, la primera dedicada a la «Historiografía arquitectónica, caracterización de la disciplina», donde describió de manera puntual el papel de la historiografía. Hizo la distinción entre la historia general, la historia de la arquitectura y la historia del arte, abordó la relación entre historia, teoría y crítica, habló sobre la reflexión y praxis, así como concluyó con el capítulo de la subjetividad y objetividad.



Imagen 1. Marina Waisman comenzó su actividad como docente desde 1948 y la desempeñó por el resto de su vida. En 1991 la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, la nombraron profesora emérita.

Crédito imagen: Juana Bustamante en Marina Waisman: Arquitecta de cultura contemporánea, en Revista Equis Diciembre de 2011 , Córdoba, La Voz del Interior

En cada una de las secciones Marina (1993) describió objetivamente, desde su momento histórico y la pertinencia de cada apartado que abordó; en la sección dedicada a la «Historia de la arquitectura, historia del arte», resaltó su referencia al resultado entre apuntes y ejecución:

El proyecto, a su vez, constituye una entidad con significados propios y completos en sí mismos, pues implica una proyección al futuro, una propuesta acerca de modos de vida, de modos de percepción del espacio y de la forma, de modos de relación con el medio urbano y rural, de modos de concebir la tecnología, etc., etc. (p. 26).

Para más adelante mencionar que existen proyectos que no se materializan, pero influyen en la historia de la arquitectura; como ejemplo se puede

citar el proyecto de la Ciudad ideal de Chaux del arquitecto francés Claude Nicolas-Ledoux, publicado en su tratado *La Arquitectura en relación con el arte, las costumbres y la legislación* (1804), el cual impactó la forma de concebir una ciudad que integraba la industria de la obtención de la sal, con el beneficio de que quienes trabajaran en ella podrían habitar ahí, proponiendo también la sustentabilidad, así como el crecimiento urbano de la comunidad que se desarrollaría en torno a la salina, integrando a la naturaleza. (Imagen 2) En el apartado sobre «Historia, teoría, crítica», clarificó la labor tanto del historiador como del crítico, destacando en la labor del historiador el manejo de criterios de valor; mientras el crítico debe considerar para su análisis «[...] todos los aspectos de la producción arquitectónica [...]» (p. 32), y establecer conforme a su escala de valores su distinción. Comentó que en la posmodernidad puede generarse una ambigüedad por la percepción del espacio y el tiempo, llegando a la afirmación que tanto en la labor del teórico como del crítico se desvela su ideología en la implicación de una teoría.



Imagen 2. Villa ideal de Chaux, ilustra la manera en que ciertos proyectos que no se materializan influyen a otros que sí se construirán.

Crédito imagen: Claude-Nicolas Ledoux. *La Arquitectura considerada con relación al arte, las costumbres y la legislación*, 1804. Dominio público.<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=747701>

Se debe resaltar que Waisman destaca, entre los ejemplos que cita en este apartado, a Nikolaus Pevsner o Sigfried Giedion, pero fue Eugène Viollet-Le-Duc de quien expresó que supo unir historia y teoría, valiéndose de la historia como herramienta para obtener los principios generales de los datos históricos, generando una guía para proyectar. Más adelante, al igual que Le-Duc, Marina se preguntará también por esa relación entre la teoría y la praxis en el quehacer arquitectónico.(p. 33). La «Reflexión y praxis» son el encabezado del siguiente capítulo, que remite a la existencia de determinados valores universales para la arquitectura.

[...] en cuanto se profundice en cualquier tema saltarán a la vista valores específicos de cada cultura, o modos de interpretar esos valores universales que se diferencian fuertemente entre sí. (p. 37). (Imagen 3).



Imagen 3. Convento de Yuriria, Guanajuato, expresa los valores específicos de una cultura que se forma a partir del sincretismo. Crédito fotografía: Barna Tanko/Shutterstock.

Marina enmarcó su visión desde la diferencia que se presenta en países «marginales» como menciona con relación a los países centrales, tema extenso que podría desarrollarse en otro trabajo de investigación

relacionado al imaginario de los pueblos, en este caso de Latinoamérica. Johanna Lozoya (2014) quien ha escrito sobre la cuestión, comenta:

Las narrativas de la dependencia cultural argumentan la hegemonía del imaginario culto del centro sobre las periferias, la *transculturalidad* de las ideas, la mimesis cultural, la pérdida de la verdadera identidad, y finalmente la invisibilidad. (p. 79).

La autora refiere que la orfandad de la ciudad dependiente, generada como un imaginario no presenta las continuidades ni puntos de flexión de la visión de Marina, que más adelante resaltaremos al abordar su propuesta en la segunda parte del libro *El interior de la historia* (Waisman, 1993).

La primera parte de este termina con la descripción de la subjetividad y la objetividad, donde Waisman advirtió sobre la importancia de ser lo más objetivo, centrándose en el apego a la realidad, sin manipular al lector; o en todo caso advertirle sobre la ideología arquitectónica (p. 43) y el método adoptado en el trabajo.

Aún cuando Marina difiere más adelante de conceptos como el regionalismo crítico que Kenneth Frampton (1980) consideró como resistencia, reconoció que en el caso de su libro *Modern Architecture: A critical History*, Frampton cumplió la condición de orientar sobre su ideología arquitectónica.

Lectura de la metodología a partir de los conceptos instrumentales para el análisis de la arquitectura

La segunda parte del libro *El interior de la historia* (Waisman, 1993) revela la claridad de la metodología de Marina, que desde la publicación de la obra *La estructura histórica del entorno* (1972), reflejó la influencia estructuralista en su pensamiento.

Los apartados inician con la «Periodificación», donde propone:

[...] la articulación del continuo histórico que, al definir unidades, permita ubicar los objetos analizados en un contexto que haga posible su comprensión, a la par que haga posible la relación de ese conjunto con la totalidad de la historia. (p. 47).

Remitiendo al concepto del acontecimiento, basado en el pensamiento de Foucault, la idea historiográfica se halla en la referencia a una ontología del presente, de relatos insignificantés, de sujetos invisibles, de fragmentos existenciales. Esta visión se resalta también en el siguiente apartado sobre «Continuidad / discontinuidad», dentro del cual Marina comenta la propuesta de Foucault:

[...] propone sustituir la construcción de continuidades en la historiografía por el análisis de las articulaciones, de los puntos de flexión, que a su juicio son más relevantes para la comprensión de la historia, y menos artificiales que las continuidades impuestas —más que descubiertas— por el historiador. (p. 51).

Marina reflexionó sobre las rupturas que existen en Latinoamérica, sobre las discontinuidades, en busca de un modelo estructural, que cuando comienza a percibirse es transformado por la teoría de los países centrales. La autora mencionó un ejemplo sobre el tejido urbano en Argentina, comentando sobre la construcción y destrucción o sustitución de tipologías edilicias, «que no permiten su consolidación en ningún momento de su historia» (p. 52), refiriéndose a que también se puede aplicar a muchas ciudades del subcontinente. Desde México se puede citar lo que Diego Rivera (1964) comentó en una conferencia a mediados del siglo XX sobre la relación entre geografía y arquitectura: «Porque si en algún lugar del mundo es posible recorrer, mirar, estudiar, sentir y

vivir la huella de la geografía y de la historia en arquitectura, es en nuestro continente americano». Diego, refiriéndose a que la geografía otorga a nuestro continente características específicas para arquitectura específica ligada al «lugar». Tomando la visión de Marina sobre continuidades y discontinuidades, apoyados en la idea del fragmento, existen a la par del desarrollo de lo que en México ha tratado de ser la continuidad en la arquitectura, en sus formas, también fragmentos que pueden leerse como esa ruptura, o la continuación de una singularidad.

Aquí cabe mencionar en nuestra época, lo que Juan Villoro (2018) en su obra *El vértigo horizontal. Una ciudad llamada México* comenta al respecto de lo que define en el caso de la Ciudad de México:

Los bajorrelieves de inspiración prehispánica no llegan a configurar un estilo arquitectónico moderno; sugieren, a manera de paliativo, que la expansión urbana, por caótica que sea, «nos pertenece». Casi siempre se trata de fragmentos decorativos que se mezclan con otras referencias históricas. (p. 247).

Aquí se remite, siguiendo a Norberg-Schulz (2008) al hablar sobre *El pensamiento de Heidegger en la arquitectura*, al concepto de umbral y frontera, definidos como «una frontera no es aquello ante lo cual algo se detiene, sino, como lo habían reconocido los griegos, la frontera es aquello desde lo cual algo comienza a ser lo que es». (p. 106). Al hablar sobre continuidad y discontinuidad, las fronteras están presentes, pueden ser las creadas por el imaginario cultural que refuerzan un sentido de identidad. Mientras «en una construcción, el umbral separa y simultáneamente une un afuera y un adentro, esto es, lo que es extraño y lo que es habitual. Es un medio unificador donde se abre una visión sobre el mundo y se sitúa de nuevo sobre la tierra». (p. 106). Las muestras de ese umbral pueden ser las construcciones y espacios que no pertenecen al discurso promovido desde el centro.

¿Es la ruptura de la continuidad en las duraciones históricas que mencionó Waisman (1993), la que permite comprender las tipologías que surgen de «acontecimientos» y explicar su duración?, sobre este tema comentó en el siguiente apartado del libro. Las duraciones históricas basadas en el estudio histórico de Fernand Braudel, pueden aplicarse al campo de la arquitectura, llegando a una escala urbana cuando habla de largos períodos que refiere Braudel como historia estructural. Las duraciones son a la vez instrumentos de reflexión, es en esta afirmación que también se considera que la idea sigue teniendo validez, después de todo las ideas regresan para hacer reflexionar desde lo que ya se creí superado. Esta propuesta hace definir también las duraciones históricas en las formas estilísticas, que en esta contemporaneidad se podría ejemplificar en el caso de México como los patios en las casas, que a su vez proviene de la influencia del mundo árabe, tomándolo como un ejemplo de larga duración. (Imagen 4 y 4a).



Imagen 4. Los patios utilizados en México provienen de la influencia llegada desde el 'centro' (país colonizador) pero a través del sincretismo de éste con la cultura árabe. Patio en San Cristóbal de las Casas.

Crédito fotografía: Ivonne Martínez.

Imagen 4a. Patio del Museo Sorolla, Madrid.

Crédito fotografía: Juan Pablo Paredes.

El tema sobre centro/periferia/región es abordado por Marina (1993), resaltando el desplazamiento del centro hacia los márgenes, reconociendo en la orientación de su pensamiento la influencia de las ideas de Gianni Vattimo (2007). En el desarrollo de este apartado la autora se refirió a la marginalización de los pueblos de América Latina con relación a los países centrales; la situación de la periferia, en su momento, es algo que ahora se puede asociar con la visión de los estudios poscoloniales, desde una óptica propia. Aún cuando desde finales de los setenta, el argentino Enrique Dussel (2018) publicó la obra *Filosofía de la liberación*, donde presentó sus ideas para reflexionar críticamente respecto a la negatividad que significa la herida colonial, mencionada también por Nicolás del Valle (2018).

Waisman (1993) comentó que a lo largo de los periodos históricos se aprecia la confrontación entre el universalismo y el localismo, se refiere a las corrientes de la arquitectura difundidas desde centros específicos, llegando algunas de ellas «a convertirse en expresiones simbólicas de la nueva nacionalidad». Marina fue consciente del cambio en las condiciones de difusión y en cómo la sociedad de consumo está siempre ávida por lo nuevo, en muchos casos reduciendo a la arquitectura construida en la representación de algo por el impacto de su imagen. En la actualidad, todavía se observa la vigencia de la arquitectura “fotogénica” resaltada en las páginas de ediciones impresas, además en publicaciones electrónicas difundidas con rapidez, y mediante las redes sociales como Instagram o Pinterest. (Imagen 5).



Imagen 5. Las redes sociales se han convertido en nuestra época como las que dictan las tendencias, haría falta la revisión crítica de quiénes deciden adoptarlas.
Crédito: Rose Carson/Shutterstock.com.

La problemática remarcada por Marina entre lo que se favorece desde el poder de los países centrales que ocasionan la saturación de la imagen, apoyado también por lo citado —en *La an-estética de la arquitectura* (Neil-Leach, 2001)— por el teórico francés Jean Baudrillard quien afirmó: «Vivimos en un mundo donde existe cada vez más información, y cada vez menos significado», apunta a la comprensión de cómo en la década de los ochenta era percibido lo que venía desde “los centros”. Pero, por otro lado, la autora (Waisman, 1993) resaltó lo que desde su creación en 1985, los Seminarios de Arquitectura Latinoamericana (SAL) comenzaron por promover en sus reuniones entre críticos y arquitectos, la reflexión sobre la consolidación de una identidad propia que se aprecia en publicaciones de la época, además de las conferencias dictadas en los distintos encuentros (García, 2000).

La oposición de centro/periferia, universalismo/localismo, modernidad/identidad, fueron motivo de lo que comentó en la conferencia que dictó en el IV Seminario de Arquitectura Latinoamericana denominado *Para una caracterización de la arquitectura Latinoamericana* en Tlaxcala, México, en 1989. En ella reflexionó en torno al espíritu del lugar, considerando valiosa la referencia a Christian Norberg-Schulz, de quien abordó su definición concretada en lo físico, pero apoyada en la teoría y la historia del lugar, pues a su juicio el lugar es intrínseco a la vida misma. Habló sobre las orientaciones que van hacia lo existencial y el significado del lugar como sede de la vida social, llegando finalmente al término de regionalismo. Waisman prefirió el término de región al de periferia aludiendo a que se sitúa en un terreno neutral, definiendo a la región como aquella que «no reconoce centro alguno al cual deba subordinar su producción o del cual deba esperar modelos y juicios». Pero en *El Interior de la Historia* habló de la ambigüedad del término regionalismo luego de discutir la relación entre centro/periferia, para concluir con la preferencia sobre la denominación de región, por la no hegemonía y pluralidad.

La propuesta de Marina (1993) en este apartado se distingue de la postura de Kenneth Frampton quien, de acuerdo con la autora consideró al regionalismo como «una posibilidad de resistencia ante el aparato del mundo postindustrial, como un modo de mantener el núcleo vital sin dejarse absorber por el aparato». En cambio, ella asumió al regionalismo como una interpretación de la divergencia, esta estrategia que puede en la posmodernidad servir de actitud a la periferia, y la definió: «Divergir es desarrollar, a partir de lo que se es, lo que se puede llegar a ser». Marina fue crítica de los historicismos que no abren un camino hacia el futuro, no concordó con la posición de “retaguardia”, de

permanecer para defender un bastión. Ella estuvo a favor de redefinir la modernidad porque es un concepto histórico y como tal está sujeto a cambios. (Waisman, 1990). (Imagen 6).



Imagen 6. La Torre Reforma, proyecto del arquitecto mexicano Benjamín Romano, expresa un lenguaje contemporáneo, a la vez que su comprensión del contexto.
Crédito fotografía: Atosan/Shutterstock.com.

Waisman abordó también el cómo al trasladar las ideologías arquitectónicas que no son resultado de debates que permitan la etapa de un proceso que no es cerrado, que no se relaciona con la realidad histórica, no podrá generar conceptos válidos para emplearse en esa realidad. Desde esta época puede ejemplificarse con el trasplante de ideas del crecimiento urbano, como lo que actualmente sucede al poniente de la zona metropolitana de la Ciudad de México, en el Estado de México en la denominada zona Esmeralda (Imagen 7). Ahí se da un crecimiento exponencial de fraccionamientos que repiten algo similar al sprawl estadounidense.



Imagen 7. En Zona Esmeralda, Atizapán, estado de México, prolifera el desarrollo de fraccionamientos que parecen repetir el esquema del *sprawl* estadounidense.
Crédito: Ulrike Stein/Shutterstock.com.

La «Tipología», en el siguiente apartado, como concepto instrumental para el análisis es de los más mencionados en distintos escritos acerca de la metodología de la autora argentina (Waisman, 1993), ella lo empleó para el análisis del desarrollo del proyecto, como de los estudios urbanos. Con relación a la propuesta de Aldo Rossi con la consideración del tipo como esencia de la obra arquitectónica y como clave para a través de la tipología estudiar la ciudad, empleándolo como un instrumento de análisis, Waisman expresó su visión distinta en cuanto a la historicidad del tipo. El tipo para Marina debía impulsar para crear una arquitectura nueva, su apreciación acerca de «[...] Rossi y Krier,

donde este cobraba un carácter total sobre el proyecto» (Aravena, 2017), lo acercaba más a la definición de modelo. La historicidad del tipo con relación a su contexto era de suma importancia para entender el proceso de diseño y las teorías arquitectónicas que hacen referencia a la ideología, identificando los momentos de ruptura de las series tipológicas. La visión crítica del historiador identificaría la tipología en su momento de transformación o ruptura que antecede a la nueva propuesta; idea que puede aplicarse aún en nuestra época, además de marcar la importancia del umbral, del cruce de un espacio a otro temporalmente que fluyen no necesariamente a la misma velocidad. Lo ilustramos con la tipología industrial (de fábrica) a partir del siglo XVII. (Imagen 8)



Imagen 8. Salina de Arc-et-Senans, antigua fábrica para la desecación de la sal en el Franco Condado, diseñada por el arquitecto francés Claude-Nicolas Ledoux (1775).
Crédito fotografía: Carmelina Martínez

El siguiente capítulo lo dedicó al «Lenguaje», expone su disertación de cómo los lenguajes arquitectónicos adquieren distintos significados que hacen que las estructuras se utilicen para fines diferentes que modifican su sintaxis y se transforman para tener otras connotaciones sin estar ligados a su papel estructural inicial. Alude nuevamente a Foucault (2001) con su obra *Las palabras y las cosas*, para relatar cómo, por ejemplo, durante el siglo XVI las lenguas guardaban una relación de analogía con el mundo. El lenguaje arquitectónico como concepto instrumental para el análisis de la arquitectura, «puede considerarse desde las perspectivas morfológica, funcional y la de su referente» (Waisman, 1993). Desglosó cada una de las aproximaciones, subrayando que la tipología original proveniente de occidente al ser repetida en nuestro continente se convierte en soporte de una expresión distinta; pueden analizarse los referentes del lenguaje como poseedores «de un referente histórico, de origen geométrico, tecnológico-constructivo o con referencias naturalistas». Cada uno de los referentes es un instrumento para comunicar la arquitectura, pero el lenguaje en la época que Marina lo redactó, puede mal interpretarse por la utilización de imágenes, aseveración que aún nos sigue impactando en nuestra era digital a velocidades vertiginosas. El consumo de imágenes puede llevar a los países periféricos por el peso de la «dependencia cultural» de los países centrales, a la reproducción de imágenes que vienen de los centros sin sentido de reflexión y crítica. Solo con cambio de formas.

El apartado sobre el lenguaje concluyó con la reflexión sobre la arquitectura del silencio, su relación al uso de la tipología despojada de su significado histórico, como negación de la historicidad, anulación de la escritura; o producido por la autonomía de la escritura, separada de todo referente, sin valor semántico.

Waisman hizo referencia a la arquitectura propuesta desde los países centrales mencionando el predominio de la tradición historicista, así como por otro lado las manifestaciones fragmentarias que se expresan con recursos como el *collage*, que en Latinoamérica parecería una aplicación de bricolaje. Esto último no hace más que evidenciar la «manipulación del lenguaje y los modos de composición que yuxtaponen fragmentos de tipos arquitectónicos diversos». Ni la ciudad *collage* de Colin Rowe, ni la análoga de Aldo Rossi, resultan una respuesta para la lectura de las ciudades Latinoamericanas, habría que pensar antes que trasplantar un concepto de tipo urbano de los países centrales a nuestra América Latina.

El siguiente capítulo está relacionado estrechamente con el anterior, Marina (1993) desarrolló el «Significado», tomando también a los tipos como parte de su propuesta metodológica.

Para el historiador, como para el crítico, la pregunta por el significado de la arquitectura tiene una importancia capital: pues el significado de la arquitectura es la sustancia misma de la historia, y su conocimiento en el objeto último del estudio histórico. (p. 106).

Aquí se desvela su entendimiento de la historiografía comprendiendo «su función fundamental en comprender la historia». Para su comprensión comentó que existe el significado ideológico, donde se expresan las intenciones del arquitecto, y distintos elementos de su época que al ser comprendidos más adelante en otra época, al haberse transformado y cobrado incluso un sentido distinto se considera un significado cultural. Es de suma actualidad su pensamiento «la historia se reescribe y se revalora continuamente a partir del propio desarrollo de su materia misma: cada nueva obra cambia o afirma el curso de la historia, ya sea en gran medida o a escala apenas perceptible» (p. 108). Distinguió a dos tipos de observadores, «a la

sociedad en general y a quienes forman parte de la disciplina como productores o como críticos». La lectura de los significados siguiendo la aproximación de distinguir el acontecimiento propuesto en un inicio, permite una comprensión que puede ligarse a la propuesta de Foucault de entender la historia tanto como un cuerpo descriptivo, como un asunto metodológico (Díaz, 2010). Se puede entonces instituir una red de exploración histórica, en donde de acuerdo con la propuesta de Marina del concepto de significado como instrumento para el análisis, puede establecerse «series múltiples, divergentes, pero no autónomas, que permiten circunscribir el “lugar” del acontecimiento, los márgenes de su azar, las condiciones de su aparición» (Foucault, 2009). Todo lo anterior para descubrir los distintos estratos del significado, sus connotaciones y denotaciones, ciertamente solo este apartado se presta para el desarrollo de una investigación paralela; Marina habló sobre el significado y la trama urbana para resaltar que se requiere su comprensión debido a la complejidad y multiplicidad de sus lecturas, que permitirían aplicar la detección del acontecimiento a nivel urbano.

El significado y la identidad nacional también son referidos como elementos que pueden apoyarse en la historia y en el estudio tipológico para fijar una identidad nacional o regional, pero sin idealizar etapas o modos de vida. En la afirmación de la identidad nacional advierte el ser cuidadosos con el empleo de las tradiciones de la arquitectura vernácula, para no caer en un «folklorismo o un nacionalismo reaccionario» (Waisman, 1993). En la arquitectura mexicana contemporánea podemos observar a jóvenes arquitectos con obras donde aplican técnicas tradicionales pero un lenguaje actual respondiendo además al contexto, adquiriendo una identidad regional, como es el caso del conjunto Entre Pinos del arquitecto Héctor Barroso, o la Casa terreno de la arquitecta Fernanda Canales, ambas obras en Valle de Bravo, estado de México. (Imagen 9).



Imagen 9. Conjunto Entre Pinos, Valle de Bravo, proyecto del arquitecto mexicano Héctor Barroso, expresa su materialidad que alude a las técnicas tradicionales de construcción, considerando su integración al contexto. Créditos fotografía: Rory Gardiner/Taller Héctor Barroso.

El penúltimo capítulo lo dedicó al «Patrimonio arquitectónico y urbano», en el que señaló: «La definición de lo que se entiende por patrimonio no puede intentarse si antes no se determina cuál será el proyecto cultural a partir del cual se valorará el conjunto de objetos que han de considerarse patrimoniales» (Waisman, 1993).

Las tipologías funcionales, las de relación del edificio con su entorno, las diferentes tradiciones de la cultura urbana, entre otras, poniendo especial énfasis en la trama urbana, apoyarán mediante su análisis como conceptos básicos para «la preservación de la identidad». La escala y su relación entre los integrantes de una cultura y su entorno van ligados al lenguaje y a sus componentes culturales. El doctor arquitecto Bernardo Gómez-Pimienta (2018) en su discurso de instalación como miembro extranjero de la Academia Francesa de Arquitectura concluyó con el siguiente párrafo que ilustra la singularidad de la identidad de nuestra arquitectura: «[...] la arquitectura de las Américas es una arquitectura

con características muy particulares, de cierta manera es una arquitectura solar, anclada a la topografía, sensible a las tradiciones, a la historia, pero también que mira hacia el futuro [...]». Es así que los valores que se reconozcan del patrimonio deben someterse a un análisis que consideren los pasajes de su propia historia y su entorno.

Finalmente, Waisman (1993) incluyó el tema sobre los «Centros históricos» donde la visión eurocéntrica hasta la época en que redacta la publicación reconocía una imagen unitaria, una visión común para América Latina, carente de identificar las particularidades de los distintos países. Existen diferencias marcadas por «Las herencias culturales, los recursos naturales, los modos de producción, las estructuras socio-económicas [...]» (p. 135), imagen que parece aún continúa privando desde los países centrales. Los centros históricos deben considerar entonces una categorización a partir de la consideración de lo que se defina como patrimonio, y aquello que se establezca para su conservación y puesta en valor. Tema de total actualidad en un momento en que por ejemplo, en la Ciudad de México se presenta la preservación de inmuebles del centro histórico con miras comerciales que marcan su significado de uso, y se convierte en un objeto patrimonial.

En los estados de la república mexicana se hallan los «pueblos mágicos» que con afán de «proteger y guardar su riqueza cultural», fueron creados en 2001 por la Secretaría de Turismo de México y recibían apoyo económico del gobierno federal, mismo que se detuvo en el 2019..

El umbral a partir de los fragmentos

Después de presentar los distintos instrumentos que Marina propuso para el análisis de la arquitectura desde un punto de vista latinoamericano, se nota la vigencia de estos para aplicarse no solo en Latinoamérica sino en cualquier región del mundo.

Hablar del umbral a partir de los fragmentos hace referencia a relacionar lo que Silvia Arango, quien redactó la «Introducción» a la publicación de *El Interior de la Historia*, comentó sobre el método de Marina (1993): «Ese es su método de trabajo: artículos, clases y conferencias son fragmentos que en forma deliberada va dejando en una paulatina construcción a largo plazo». Esos escritos que se reunieron para conformar la obra objeto de este análisis, son fragmentos que dan sentido al umbral al que acerca Marina para la reflexión de nuestra visión desde Latino América, pero no solo para la arquitectura latinoamericana y de los cuales citamos casos en México que ejemplifican lo puntualizado por Marina.

Siguiendo con la idea del umbral como frontera, Marina tenía muy claro su posicionamiento en cuanto a su oposición a la postura de resistencia que había expresado Kenneth Frampton, como se mencionó anteriormente, donde este sostuvo desde la resistencia el término de regionalismo crítico acuñado por el arquitecto Alexander Tzonis y la historiadora Liane Lefai-vre. La resistencia descrita por Frampton hacía referencia a lo siguiente:

[...] primero, para aludir a la resistencia intrínseca del oficio a los procesos cíclicos de producción y consumo; segundo, para referirme a la resistencia del edificio construido a los procesos erosionantes del tiempo y finalmente, pero no menos importante, deseo sugerir que la arquitectura, cuando se elabora adecuadamente, posee una capacidad latente para resistir a las fuerzas de la dominación global. (Toca, 1990, p.11).

Para Marina (1990) la divergencia fue apreciada como:

[...] emprender un camino diferente, partir hacia nuevos mundos en lugar de sentarse a defender alguna antigua fortaleza contra los embates del aparato globalizante; dejar de lado tanto los atractivos de la antigua seguridad como los cantos de sirena de la *pos* y la *tardomodernidad*. . (p. 43).

El umbral al que acerca Waisman con su propuesta hacia la divergencia es comprender desde «la época que nos toca vivir» la reescritura de la historia latinoamericana, ubicando el punto focal en el proyecto que se pretende y se comprende desde América Latina. Es ahí en donde se hallan de nuevo acontecimientos que connotan las discontinuidades espaciales y temporales, a casi treinta años de proponer divergir, ¿qué situación se experimenta actualmente? ¿Qué ha sucedido al cruzar el umbral de la separación, de buscar lo que uno es? Esto deja la capacidad de reflexión crítica sobre la realidad propia y la realidad del proyecto e invita a pensar el umbral como posibilidad de comenzar a ser lo que somos.

Josep María Montaner (2009) ubicó a Marina Waisman dentro de «la ética del humanismo [...]. A todo ello intentó integrar el profundo eclecticismo, dispersión y caos contemporáneos». Siendo uno de sus mayores aportes el uso del concepto de «transculturación», tomando a la arquitectura como parte del proceso de construcción de identidad y de cultura, no como una visión lineal y homogénea. La periferia sujeta a las decisiones desde los países centrales, dependiente aún desde su sistema económico que la hace seguir atada, pero consciente de la transformación, ruptura y discontinuidad de los sistemas socioculturales, asume su realidad para afrontar con una postura arquitectónica y urbana, la complejidad de las distintas posibilidades en el estudio de la arquitectura contemporánea desde Latinoamérica.

El imaginario cultural de cada país tendrá sus propias aproximaciones. Como comentó Villoro:

Acceptar las mezclas de las que estamos hechos pertenece a la misma operación intelectual que criticar el colonialismo. En *El laberinto de la soledad*, Octavio Paz planteó el desafío de reconocer la identidad para vencer complejos, definir lo propio como prerequisite para enfrentar lo ajeno.

Este ejercicio puede llevar a una simplificación, a decantar en exceso e idealizar una condición que es compleja y aun contradictoria.

La definición del umbral en cuanto al territorio remite a cuestionarse, como lo hiciera Massimo Cacciari (2010), «¿Qué habitamos hoy?... ¿Habitamos ciudades? No, habitamos territorios». Distribuidos por los intereses especulativos que controlan el desarrollo urbanístico, por parte de los promotores inmobiliarios, los financieros, aunado a los consumidores a quien van dirigidos los proyectos.

Una luz alentadora es la propuesta crítica de Alberto Pérez-Gómez (2019):

[...] el arquitecto debe ser capaz de articular su posición política y filosófica en relación con el proyecto, en especial en situaciones ordinarias, en las cuales las herramientas dictan de manera implícita sus implementaciones de orden instrumental, ya sea formales o funcionales, y tienden a ignorar valores culturales. (p. 237).

De acuerdo con Pérez-Gómez, la arquitectura «a través de su especificidad cultural ha logrado hablar de forma universal, como un poema o una obra de arte que habla fuera del tiempo justo por pertenecer íntimamente a su momento y a su lugar» (p. 244).

Ser conscientes de la significación del lenguaje de la arquitectura no como mero formalismo o intención funcional, sino tener una auténtica posición ante el pasado, con las tradiciones y la emotividad que estas generan en el usuario de nuestra arquitectura es lo que el recorrido por la metodología de Marina invita a reflexionar. Más allá de posicionarse por una «resistencia» o «divergencia» desde esta época, invita a atreverse a cruzar el umbral que permita «[...] continuar buscando un futuro mejor, sin resentimiento por nuestra condición precaria, reconciliando nuestro presente con nuestro pasado» . (p. 63).

Referencias

- Arango, Silvia (2012). *Ciudad y arquitectura seis generaciones que construyeron la América Latina moderna*. México. Fondo de Cultura Económica.
- Cacciari, Massimo (2010). *La ciudad*. Barcelona. Gustavo Gili.
- Dussel, Enrique (2018). *Filosofía de la liberación*. México. Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, Michel (2009). *El orden del discurso*. México. Tusquets Editores.
- (2001) *Las palabras y las cosas*. México. Fondo de Cultura Económica.
- Frampton, Kenneth (1980). *Modern Architecture: A Critical History*. Oxford University Press.
- García Moreno, Beatriz (2000). *Región y lugar arquitectura latinoamericana contemporánea*. Santa Fé de Bogotá. CEJA.
- Harvey, David (2017). *Ciudades rebeldes*. Madrid. Akal.
- Leach, Neil (2001). *La An-estética de la arquitectura*. Barcelona. Gustavo Gili.
- Montaner, Josep María (2009). *Arquitectura y crítica en Latinoamérica*. Buenos Aires. Nobuko.
- Moisset, Inés (2018), Comp. *Marina Waisman: reinventar la crítica*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Inés Moisset de Espanes.
- [https://undiaunaarquitecta2.files.wordpress.com/2018/09/marina-waisman-reinventar-la-crc3adtica.pdf](https://undiaunaarquitecta2.files.wordpress.com/2018/09/marina-waisman-reinventar-la-critica.pdf)
- Pérez-Gómez, Alberto (2019). *Tránsitos y fragmentos*. México. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Quatremère de Quincy, Antoine-Chrysostome (2009). *Diccionario de arquitectura: voces teóricas*. Buenos Aires: Nobuko.
- Toca, Antonio (1990), ed. *Nueva arquitectura en América Latina: Presente y futuro*. México. Gustavo Gili.
- Vattimo, Gianni (2007). *El fin de la modernidad*. México. Gedisa.
- Villoro, Juan (2019). *El vértigo horizontal. Una ciudad llamada México*. México. Almadía Ediciones.

Waisman, Marina (1993). El interior de la historia. Bogotá. Escala.

Waisman, Marina (1995). La arquitectura descentrada. Bogotá, Colombia. Escala.

Artículos en línea

Aravena, Pedro. “Historicidad e historicismo.” A&P Continuidad, N.º 06 (2017), 96-103.

<https://www.ayp.fapyd.unr.edu.ar/index.php/ayp/article/view/32>

Del Valle Orellana, Enrique Nicolás. “Crítica desde América Latina: filosofía, política y modernidad.” Pléyade Revista de Humanidades y Ciencias Sociales, N.º 21 (2018), 163-181. ISSN 0718-655X.

<http://dx.doi.org/10.4067/S0719-36962018000100163>

Díaz, Santiago. “Foucault y Veyne: Los usos del “acontecimiento” en la práctica histórica.” A Parte Rei. Revista de Filosofía, N.º 69 (Mayo, 2010), 1-20.

Lozoya, Johanna. “La (ir)responsable óptica de la ciudad dependiente.” **Bitácora Arquitectura**, [S.l.], N.º 26, (2013-2014), 77-82, sep. 2016. ISSN 2594-0856.

Disponible en: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/bitacora/article/view/57146/50677>

Márquez Estrada, José Wilson. “Michel Foucault y la Contra-Historia.” Revista Historia Y MEMORIA, (8), (2014), 211-243.

<https://doi.org/10.19053/20275137.4445>

Norberg-Schulz, Christian. “El pensamiento de Heidegger sobre la arquitectura,” en Kate Nesbitt (ed.), *Theorizing a New Agenda for Architecture. An Anthology of Architectural Theory, 1965-1995* (Princeton Architectural Press, New York, 1996) el cual fue tomado de *Perspecta: The Yale Architectural Journal*, 20, 1983. 61-68 en *Discusiones Filosóficas*, Año 9 N.º 13 julio-diciembre (2008), 93-110. Retrieved October 16, 2019.

http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S012461272008000200006&lng=en&tlng=es

Rivera, Diego, “Diego Rivera, Arquitecto.” Cuadernos de arquitectura, N.º 14, Museo Anahuacalli, México, septiembre (1964).

https://fa.unam.mx/editorial/wordpress/wpcontent/Files/raices/RD15/cuadernos/cuaderno_14.pdf

Sarbag Paola et al. “Perspectivas de la crítica latinoamericana. Revisión historiográfica de Waisman, Liernur y la influencia de Tafur.” En Actas del VIII Encuentro de Docentes e investigadores en Historia del Diseño, la Arquitectura y la Ciudad, Facultad de Arquitectura Urbanismo y Diseño, Universidad Nacional de Córdoba, 2018. <https://rdu.unc.edu.ar/bitstream/handle/11086/11593/2.67%20Perspectivas%20de%20la%20cr%20c3%20adica%20latinoamericana.pdf?sequence=147&isAllowed=y>

Zambrano Torres, María Rosa. “Corrientes posmodernas vistas desde América Latina. La arquitectura “latinoamericana” en la crítica arquitectónica de Marina Waisman.” Rita, No. 4 (2015), 152-159.

<http://ojs.redfundamentos.com/index.php/rita/article/view/82>

CAPÍTULO IV
MIES VAN DER ROHE
Y LA HISTORIA DE LA ARQUITECTURA:
UNA LECTURA DESDE EL MODELO
POR COMPETENCIAS

MIES VAN DER ROHE
Y LA HISTORIA DE LA ARQUITECTURA:
UNA LECTURA DESDE EL MODELO POR COMPETENCIAS

Fredy Ovando Grajales

Introducción

»» **H**abía una vez... un joven cantero que quiso ser arquitecto y se convirtió en filósofo». Así más o menos podría empezar la historia de la vida de Ludwig Mies van der Rohe (Schulze, 1986). Nació en Aquisgrán, Alemania en 1886, en una familia de canteros, y no estudió arquitectura formalmente, es decir, no fue a la universidad y tampoco acudió a ninguna academia de arte como las que se estilaban en la época. Mies aprendió arquitectura haciendo arquitectura. Primero dibujando para otros arquitectos y luego en ejercicio autónomo. El propio Mies dijo que también fue muy útil para él, en esta etapa autodidacta, conocer la obra de Hendrik Petrus Berlage y la de Frank Lloyd Wright, además de la lectura cotidiana de libros de San Agustín y de Tomás de Aquino. Aunque, indudablemente, el más importante aprendizaje práctico vino de su colaboración con Peter Behrens.

A pesar de su escasa formación profesional en arquitectura, Mies, en la cima de su fama, dirigió dos de las escuelas más influyentes del siglo XX: la Bauhaus en Alemania y el Instituto Tecnológico de Illinois (IIT) en Estados Unidos. Desde este puesto, replanteó los planes de estudios

en ambas instituciones, acomodando sus unidades temáticas bajo su muy particular punto de vista, tema sobre el que versa el presente escrito, con la intención de hacer un análisis retrospectivo de los postulados miesianos, así como del uso metodológico que hizo de la historia de la arquitectura, especialmente en el IIT, partiendo de dos hipótesis elementales:

1. El plan de estudios que Mies van der Rohe elaboró para el Instituto Tecnológico de Illinois puede ser leído como un modelo por competencias.
2. La enseñanza de la historia de la arquitectura y su utilidad en el proceso proyectual en la visión de Mies está basada en modelos didácticos clásicos como los de Jean Nicolas Louis Durand.

En ese contexto, la bibliografía disponible para abordar el papel de Mies como profesor de arquitectura ha sido poco atendida hasta ahora, tal como se evidencia en las escasas publicaciones conocidas acerca del tema, y solo tangencialmente se menciona en ellas su particular visión del papel de la historia en la formación de arquitectos. Esta circunstancia se hace más evidente en la bibliografía disponible en idioma español (Ovando, 2019).

El libro monográfico por excelencia dedicado al trabajo docente del arquitecto alemán es *Mies as Educator* (1986), que incluye ensayos de Reyner Banham, Richard Padovan, Fritz Neumeyer, Sandra Honey y Kevin Harrington, quienes abordan tanto su ejercicio docente en Alemania como en Estados Unidos.

Respecto al trabajo de Mies como profesor de arquitectura en tierras americanas, cabe señalar un par de libros publicados. El primero de ellos es *Architectural Education at IIT 1938-1978*, coordinado por Alfred Swenson y Pao-Chi Chang (1980), que está dedicado a la enseñanza de la arquitectura en el Tecnológico de Illinois a partir del *Plan de estudios* que el arquitecto alemán elaboró para esta institución. El segundo es de la autoría de Werner Blaser (1981), publicado en dos ediciones, con el

título *Mies van der Rohe. Continuing the Chicago School of Architecture*, en el que se recoge mucho material docente de Mies, principalmente escritos, y se incluyen trabajos realizados por sus alumnos.

Por otra parte, un segundo bloque bibliográfico está integrado por libros dedicados a Mies van der Rohe pero que no abordan la temática particular del trabajo docente del arquitecto alemán, sino que solo incluyen algún capítulo o apartado. En ese sentido, Peter Carter (2006) en su libro *Mies van der Rohe trabajando* incluye un apartado denominado «La formación del arquitecto» en el que narra sus vivencias como alumno del IIT y comparte su opinión respecto al plan de estudios de Mies. Carter incluye además un texto de Reginald F. Malcolmson, publicado originalmente en 1959 en el *Journal of Architectural Education*, titulado «Un Curriculum con ideas» en el que se amplían las explicaciones del tema.

En el mismo tenor, en la segunda edición del *Mies van der Rohe. Una biografía crítica*, de Franz Schulze y Edward Winhorst (2016), los autores han agregado el capítulo «Arquitecto y educador 1938-1949», en el que abordan específicamente el trabajo de Mies en el IIT, tanto en el aspecto académico como en el arquitectónico, haciendo amplias referencias al proyecto que Mies elaboró para el campus universitario.

Por último, el libro de Alejandro Cervilla García (2017), *Estructuras vistas, ocultas e ilusorias. Lecciones de la historia en la obra de Mies van der Rohe*, tiene como objetivo analizar las tipologías estructurales empleadas por Mies para señalar la presencia del pasado en el proceso proyectual del arquitecto alemán, abordando el estudio de los edificios desde el análisis tectónico con el esquema tripartito del título del libro.

Un grupo bibliográfico distinto lo constituyen los ejemplares no exclusivos de Mies van der Rohe pero relacionados con la temática de la formación de arquitectos en Estados Unidos, en los que se incluye un capítulo específico de la relación de Mies con la historia de la arquitectura y su papel en la formación de arquitectos, como es el caso

del libro colectivo *The History of History in American Schools of Architecture 1865-1975*, editado por Gwendolyn Wright y Janet Parks (1990). El capítulo en cuestión, de la autoría de Kevin Harrington, está titulado como «Aphorisms, Axioms & Anonymous Heroes: The History of Architecture in Mies's Curriculum at the Illinois Institute of Technology», en el que se aborda con amplitud, y con mucho detalle, la manera en que Mies introdujo discretamente el estudio de la historia en el *Plan de estudios* del Instituto Armour primero y posteriormente en el del IIT.

Por otra parte, en el rubro de tesis académicas se ha localizado un documento muy próximo a los intereses del presente escrito en la tesis de maestría de Cammie Dale McAtee (1996) denominada *Mies van der Rohe and Architectural Education: The Curriculum at the Illinois Institute of Technology, Student Projects, and Built Work*, cuyo extenso título no deja lugar a dudas de su contenido.

De igual modo, aunque la tesis doctoral de Ramón Serrano Avilés (2015) *El IIT de Mies van der Rohe: análisis e historia de un proceso compositivo*, está dedicada a explicar el modo en que fue proyectado el campus universitario, cuenta también con capítulos dedicados a los acontecimientos que dieron origen a la institución, incluyendo la elaboración del *Plan de estudios* y un extenso catálogo de la biblioteca personal de Mies van der Rohe.

Finalmente, en lo que respecta a artículos en revistas, Thomas H. Beeby (1986) publicó el ensayo «Crafting a Language» en la revista *Inland Architect*, en donde el autor comenta el método organizativo de Mies para la enseñanza de la arquitectura en el IIT y señala cómo éste favorecía la innovación sobre la invención y promovía el desarrollo de habilidades manuales y visuales buscando el perfeccionamiento de las competencias prácticas, entre ellas el dibujo a lápiz.

En el ámbito del urbanismo, David A. Spaeth (1993) publicó también en la revista *Inland Architect* un ensayo titulado «Mies: teaching methods of Mies and Hilberseimer», en el que comenta la manera en que se abordaba el estudio de la ciudad en el programa académico de Mies.

Spaeth reconoce que la mayor parte de los cursos de urbanismo recaía en Ludwig Hilberseimer, pero que la larga sombra de Mies era ineludible, ejerciendo una gran influencia en los métodos didácticos.

En resumen, la revisión a la bibliografía antes citada permite adelantar una apresurada conclusión en el sentido de que el trabajo de Mies como docente —al igual que su vida— se divide en dos etapas claramente diferenciadas: la primera como director y maestro en la Bauhaus en Dessau —por un breve período entre 1930 y 1933— (Honey, 1978); y la segunda, como director y profesor de la escuela de arquitectura del Instituto Tecnológico de Illinois —entre los años 1938 y 1958— (Dale, 1996), tema este último que se aborda a continuación.

El Plan de estudios para el Instituto Armour (1938)

En 1937 Mies van der Rohe emigró a Estados Unidos para pasar ahí el resto de su vida. La complicada situación en Berlín tras el ascenso al poder de los nazis, no solo para Mies sino para todos los profesionales vinculados a la Bauhaus (Hochman, 1989), obligó al arquitecto alemán a aceptar el puesto que le ofrecían como director de una escuela de arquitectura estadounidense. Mies había rechazado previamente la oferta de dirigir la escuela de diseño de Harvard y terminó decantándose por el Instituto Armour de Chicago (Schulze y Windhorst, 2016).

A su llegada al Armour, Mies van der Rohe transformó el *Plan de estudios* de la escuela de arquitectura, dejando atrás el modelo Beaux-Arts que hasta ese momento seguía vigente en casi todas las universidades norteamericanas y que, en muchos casos, se mantuvo en operación hasta bien avanzado el siglo XX (Ochman, 2012).

Junto al trabajo de Mies en el Instituto Armour, la presencia de Walter Gropius en Harvard también contribuyó significativamente a esa evolución de la enseñanza de la arquitectura en territorio norteamericano

		PROGRAMA PARA LA EDUCACIÓN ARQUITECTÓNICA		MEIOS		FINES		
				MATERIALES	CONSTRUCCIÓN			FORMA
TEORÍA GENERAL	FORMACIÓN PROFESIONAL	DIBUJO ARQUITECTÓNICO				CREACIÓN DE FORMAS PRIMARIAS DE EDIFICIOS BASADO EN EL INCLUIDO DETALLES DE TIPOS DE CONSTRUCCIÓN		MADERA-PIEDRA-LADRILLO-ACERO-CONCRETO
		DIBUJO A MANO LIBRE						
		DISEÑO ESTRUCTURAL				PIEDRA Usados en edificios de construcción con piedra Usados en edificios de construcción con ladrillo Usados en edificios de construcción con acero		
		PRESUPUESTO ESTIMACIONES FINANCIAMIENTO LEYES SUPERVISIÓN					LADRILLO Usado a cielo en edificios estructuras Proyectos de casas Proyectos de edificios Cualidades estéticas	
		MATEMÁTICAS				ACERO Usado a cielo en edificios estructuras Proyectos de casas Proyectos de edificios Cualidades estéticas		
		LA NATURALEZA DEL HOMBRE					CONCRETO Usado a cielo en edificios estructuras Proyectos de casas Proyectos de edificios Cualidades estéticas	
LA NATURALEZA DEL ENTORNO				ELLASO RECURSIVO ESTRUCUTURALES				
		VIVIENDAS	EDIFICIOS COMERCIALES	EDIFICIOS INDUSTRIALES	EDIFICIOS PÚBLICOS	INTERIORES	MOBILIARIO	
		ANÁLISIS DE VARIAS FUNCIONES DE EDIFICIOS	MATERIALES DE CONSTRUCCIÓN	PROPOSITO	ACOMODO			

Fig. 1 Mapa curricular de 19...
Versión en español

Mies van der Rohe y la historia de la arquitectura:
Una lectura desde el modelo por competencias

<p>Estudio de la estructura de la planta de la planta</p>	<p>EL ORDEN EN GRUPOS Y COMUNIDADES UNIFICADAS DE ACUERDO A LOS REQUERIMIENTOS SOCIALES DE: seguridad salud comunicación orden movimiento calidad Y DE ACUERDO A LOS REQUERIMIENTOS TÉCNICOS DE: seguridad salud y bienestar del edificio funcionalidad resistencia</p> <p>REORGANIZACIÓN DE LAS CIUDADES EXISTENTES PLANEACIÓN REGIONAL</p> <p>PLANIFICACIÓN Y CREACIÓN</p>	<p>DEPENDENCIA DE LA ÉPOCA de estructura material de estructura funcional de estructura espacial de patrones de la función de época de patrones de la época</p> <p>POSIBLES PRINCIPIOS DE ORDEN de necesidad como patrones esenciales de la realidad de la función de estructura como síntesis de la vida de progreso como el factor determinante para el desarrollo material y la adecuada preparación de la población y la cultura a los cambios físicos y químicos que se dan</p> <p>LOS ELEMENTOS DE LA FORMA ARQUITECTÓNICA: forma y estructura estructura y proporción espacio y color línea y volumen símbolos y asociaciones</p> <p>LA ESTRUCTURA DE LA FORMA ARQUITECTÓNICA: La observación de la estructura arquitectónica en diferentes formas de organización y métodos de trabajo</p> <p>LA OBLIGACIÓN DE REALIZAR LAS POTENCIALIDADES DE LA ARQUITECTURA ORGÁNICA ARQUITECTURA, PINTURA Y ESCULTURA COMO UNIDAD DE CREATIVIDAD</p>
<p>NO ARQUITECTÓNICO</p>		
<p>DIBUJO AL NATURAL</p>		
<p>SEÑO ESTRUCTURAL</p>		
<p>MECÁNICO Y DISEÑO</p>		
<p>PRÁCTICA PROFESIONALES</p>		
<p>CIENCIAS NATURALES</p>		
<p>LIBRE</p>		
<p>RALEZA DE LA SOCIEDAD</p>		
<p>ANÁLISIS DE LA TÉCNICA ANÁLISIS DE LA CULTURA LA CULTURA COMO TAREA OBLIGATORIA</p>		

38 para el Instituto Armour.
ol de FOG, 2019.

(Pearlman, 2007). De este modo se inició una transformación general en los programas académicos de las universidades estadounidenses buscando actualizar su oferta educativa (Oliver, 1981).

A principios de 1938 Mies presentó a las autoridades del Instituto Armour el primer mapa curricular [figura 1] para renovar la enseñanza de la arquitectura, que había sido elaborado por el propio Mies, con la ayuda de sus colegas alemanes Ludwig Hillberseimer y Walter Peterhans. Una vez que la propuesta fue aprobada se procedió a su presentación pública en un evento realizado el 20 noviembre de 1938. En el «Discurso inaugural» del ciclo académico Mies van der Rohe expuso con firmeza su visión de la enseñanza de la arquitectura lanzando frases tan contundentes como:

Toda educación debe comenzar por los aspectos prácticos de la vida. Pero la verdadera educación debe superarlos para moldear la personalidad.

El primer objetivo consiste en dar al estudiante los conocimientos y el entrenamiento necesarios para la vida práctica. El segundo objetivo, en el desarrollo de su personalidad y en formarlo para emplear debidamente su conocimiento y su habilidad.

De modo que la verdadera educación no solamente tiene una finalidad práctica sino que se dirige también a los valores. Debido a nuestros objetivos de orden práctico estamos atados a la estructura específica de nuestra época. Nuestros valores, por otra parte, tienen su raíz en la naturaleza espiritual del hombre. (Johnson, 1960).

Analizar estas afirmaciones se llega rápidamente a la conclusión de que encajan fácilmente en el discurso pedagógico del denominado Sistema por Competencias que señala, entre otras cosas, que deben conjugar habilidades prácticas, conocimientos, actitudes, valores y emociones que se ponen en acción en función de una determinada actividad para que ésta sea realizada con eficiencia y eficacia (Colunga y García, 2015),

considerando tres tipos de competencias que, comparativamente, sirven como indicadores en la lectura de los postulados miesianos.

En un primer nivel están las *competencias básicas* que aluden a la combinación de destrezas, conocimientos y actitudes que se aplican para adaptarse en diferentes contextos sociales. Por otra parte, las *competencias genéricas* se refieren al conjunto de conocimientos, actitudes, valores y habilidades que están relacionados entre sí, ya que, en combinación, permiten el desempeño satisfactorio de la persona que aspira a alcanzar metas superiores a las básicas. Y por último, están las *competencias específicas* que se adquieren con la transmisión y asimilación por parte de la persona, a partir de una serie de contenidos relativos a las áreas básicas del saber humanístico; conceptos, teorías, conocimientos instrumentales, habilidades de investigación, formas de aplicación o estilos de trabajo que definen una disciplina concreta (Moncada, 2011).

Estos conceptos básicos se encuentran presentes en los postulados docentes de Mies van der Rohe desde el primer *Plan de estudios* que diseñó para el Armour, posteriormente ampliados en documentos complementarios como el ya mencionado «Discurso inaugural» o en la «Explicación del Plan de Estudios» que Mies redactó en la actualización de 1941. Peter Carter (2006), un antiguo alumno en el IIT, comentó lo siguiente:

La parte formativa del plan de estudios que definió Mies van der Rohe tenía una finalidad práctica: postulaba la adquisición de conocimientos y habilidades, y detallaba qué posibilidades ofrece la construcción, qué herramientas permiten materializarlas y cuál es su relevancia como arte. (p. 160).

Esta manera de afrontar la enseñanza de la arquitectura la sostuvo Mies hasta el final de su vida. Cuando ya estaba jubilado, en una entrevista concedida a Peter Blake (1960), llegó a afirmar que en su plan de estudios: «No les enseñamos soluciones, les enseñamos a resolver

problemas», justo el objetivo esencial de los programas educativos actuales elaborados por competencias. (Beneitone et al, 2007).

En 1965 reafirmó sus ideas en el texto «Directrices para la enseñanza de la arquitectura», en el que, una vez más, explicó sus posturas pedagógicas conservando en esencia el sentido práctico (competencias) que aquí se ha comentado, tal como lo demuestran los siguientes párrafos extraídos del texto de Mies:

1. La escuela de arquitectura tiene dos propósitos: la formación teórica y técnica del arquitecto y una educación que le permita aplicar con propiedad los conocimientos adquiridos. Es decir, la adquisición de conocimientos técnicos y el desarrollo de valores espirituales.
2. En sus formas más simples la arquitectura tiene primordialmente un sentido utilitario, pero puede no obstante llegar a través de la escala de valores a la más alta esfera de la existencia espiritual, a los dominios del arte puro.
3. Paso a paso, debe ir estableciendo las pautas que delimitan lo que es posible, lo que es necesario y lo que es significativo.
4. Toda materia, natural o artificial, tiene propiedades características que el arquitecto, antes de utilizarlas debe conocer a fondo. Los nuevos materiales y los nuevos métodos de construcción no son necesariamente superiores a los antiguos. Lo que los hace distintos es el criterio con que se los utiliza. El valor de un material está dado por lo que con él realicemos.
5. Es por ello que es imprescindible estudiar y describir vívidamente la arquitectura del pasado con el objeto de compenetrarse de sus fundamentos. No se trata simplemente de admirar su grandeza y su significación y adoptarlas como pautas; se trata más bien de adquirir la clara conciencia de que fueron creadas en un momento histórico particular, que no se volverá a repetir, y plantearnos, así, la necesidad de crear nuestra propia arquitectura. (Blaser, 1965).

Estas afirmaciones, —fragmentarias por necesidad— constituyen en la actualidad una auténtica declaratoria de la visión académica para la formación por competencias. En ese sentido, Colunga y García (2015) afirman:

Incluso nos atreveríamos a decir que hoy por hoy las competencias, tal y como son comúnmente concebidas, rebasan el marco del quehacer profesional y se extienden a todo el quehacer humano, a la convivencia social y en tal sentido se constituyen en herramientas para el ser y el convivir exitosos, para estudiar y aprender, desempeñarse laboral y profesionalmente con excelencia, entre otros beneficios. Las competencias deben preparar al hombre para la vida y hacerlo apto para su afrontamiento, no simplemente servir para dar respuesta a las demandas puntuales de un puesto de trabajo.

Se entiende que al ser una comparación retrospectiva no se está afirmando que Mies haya elaborado su *Plan de estudios* bajo el Modelo Educativo por Competencias sino que, intuitivamente, partiendo de su experiencia personal, propuso un esquema educativo en el que se conjugaban habilidades, conocimientos, actitudes y valores que preparaban al arquitecto para la vida, no solo para demostrar un rendimiento académico mientras estudiara en el instituto. Tales circunstancias se verán reflejadas, invariablemente, en el *Plan de estudios* que Mies propuso para el Armour en 1938 que incluía, —aunque no explícitamente—, la historia de la arquitectura como un conocimiento útil para el proyecto arquitectónico. Este enfoque didáctico no era novedoso ni exclusivo para el Armour sino que venía madurando en el pensamiento de Mies desde sus días en la Bauhaus (Dearstyne, 1986). Magdalena Droste (2012) afirmó que cuando Mies dirigió la Bauhaus:

Declaró la técnica y la industria del propio presente como punto de partida de la arquitectura y, para reconocer su carácter era necesario compararlas con el pasado. De este modo, volvía a introducir la rechazada historia dentro de la arquitectura, si bien nunca formuló esto de forma directa. (p. 82).

Con esta idea Mies abordó el *Plan de estudios* del Armour sin mostrar explícitamente la participación de la historia de la arquitectura en el programa académico, pero considerándola como parte de una sección más amplia denominada «Análisis de la cultura», tal como explica Harrington (1990):

Desde el momento en el que Mies desarrolló su *Plan de Estudios* por primera vez para el IIT en el invierno de 1937-1938 en Nueva York, la historia formó parte de éste. Aunque el *Plan* no mostraba una sección dedicada específicamente a la historia, se sabe que estaba implícita bajo la categoría de Teoría General del Análisis de la Cultura. En todo caso, en su Explicación del Programa Educativo, que acompañaba al *Plan de Estudios*, Mies dejaba claro que una sensibilidad a cuestiones históricas había permeado su conceptualización general del *Plan*.

Mies, inconscientemente quizás, vierte en esta propuesta didáctica su propio perfil cultural, permeando sus lecturas y sus afinidades teóricas, a veces con sutileza y otras con obviedad. Sobre este tema, los biógrafos de Mies han acudido constantemente a San Agustín y Santo Tomás de Aquino como las referencias más frecuentes que este hacía respecto a sus lecturas autodidactas desde sus años berlineses.

Fritz Neumeyer (1995) traza el itinerario libresco de Mies en su contexto alemán desglosando el que será, sin duda, su bagaje cultural con el que emigra a Estados Unidos. Entre los autores que menciona Neumeyer están Romano Guardini, Friedrich Dessauer, Max Scheler, Henri Bergson y Rudolf Schwarz, entre otros, como la base de ese marco teórico que hizo de Mies el arquitecto que filosofaba con su obra, de tal suerte que

era inevitable que, al momento de elaborar el *Plan de estudios* del Instituto Armour en 1938, Mies filtrara su capital literario para dar sustento a sus ideas pedagógicas. Mención especial merece en este aspecto el libro de Georg Simmel, *Philosophie der Kultur* (1911), un libro que estaba en la biblioteca de Mies con anotaciones de su propia mano y que se verá reflejado en el primer *Plan de estudios* que diseñó para el Instituto Armour.

De modo semejante, Francesco Dal Co aborda el itinerario cultural de Mies a través de los comentarios y notas que el arquitecto alemán dejó en sus libros. Adicionalmente a los ya citados por Neumeyer, Dal Co (1987) proporciona los nombres de varios autores más que formaban parte de la biblioteca personal de Mies, como Platón, Karl Boetticher, Ernst Junger, Oswald Spengler y Ernst Cassirer, entre otros.

Respecto a la biblioteca personal de Mies en Estados Unidos, Werner Blaser comenta que fue catalogada en su totalidad por Richard Seidel en 1950 y que estos libros están bajo la custodia del Departamento de Colecciones Especiales en la biblioteca de la Universidad de Illinois en Chicago (UIC).

En 1952, —continúa Blaser— Mies dijo a los estudiantes de la Escuela de Diseño del North Carolina State College que poseía 3,000 libros en Alemania y que había traído 300 con él a Estados Unidos. De estos, podría haber devuelto 270. Pero no habría descubierto, según dijo, los treinta restantes a menos que hubiera leído los 3,000.

Por otra parte, Ramón Serrano Avilés (2015) registra un total de 620 libros resguardados por la UIC, más unos 100 en manos de Dirk Lohan, —el nieto de Mies—, y otros 60 en posesión de Georgia van der Rohe, —hija de Mies—, haciendo un total de 800 libros sobrevivientes de la biblioteca particular del arquitecto alemán.

Entre los libros del inventario realizado por Serrano se encuentran varios de arquitectura, algunos de culturas específicas (egipcia, griega,

romana y gótica) y otros de arquitectos contemporáneos como Adolf Loos, Gottfried Semper y Hendrik Petrus Berlage. Especialmente importante en este catálogo bibliográfico es la presencia de *A History of Architecture on the Comparative Method*, influyente obra de Sir Bannister Fletcher (1940), arquitecto e historiador inglés, que se venía publicando desde finales del siglo XIX y que en la biblioteca personal de Mies se encuentra la edición en inglés de 1938, fecha que coincide con la elaboración del primer *Plan de estudios* para el Armour, aunque se sabe que para ese momento el arquitecto alemán aún no dominaba el idioma de su país de adopción, circunstancia que no suponía un obstáculo para la consulta del libro dado el trabajo colectivo que propició la elaboración del *Plan de estudios* del Armour primero y del IIT después.

En consecuencia, la inclusión de la sección Análisis de la Cultura en el mapa curricular del *Plan de estudios* de 1938 era el reflejo tangible de la visión didáctica de Mies van der Rohe (1980) quien reconocía su importancia con el argumento siguiente:

Los edificios del pasado se estudian para que el alumno adquiera de su significado y grandeza un sentido de los valores arquitectónicos genuinos y, debido a su dependencia de una situación histórica específica, debe despertar en él una comprensión de la necesidad de su propio logro arquitectónico. (p. 30).

Esta sección, considerada básica para la formación del estudiante novato, fue atendida al principio exclusivamente por Walter Peterhans, quien marcó las directrices durante los años iniciales del programa. James Ferris, —un estudiante de arquitectura en aquella época—, registró en sus cuadernos de notas la bibliografía sugerida por Peterhans que incluía libros de carácter general en torno al estudio de las culturas, entre los que se encontraban *The Seven Lamps of Architecture* (1849) y *The Stones of Venice*

(1851) ambos de John Ruskin; *The Civilization of the Renaissance in Italy* (1860) de Jacob Burckhardt; *The Romance of Leonardo da Vinci* (1900) de Dmitri Merejkowski; *Mont Saint Michel and Chartres* (1904) de Henry Adams; *The Medici* (1910) de George Frederick Young; *Ancient Times a History of the Early World* (1916) de James Henry Breasted; *Medieval Cities* (1925) de Henri Pirenne; y *The Making of Europe* (1932) de Christopher Dawson.

Dos aspectos llaman la atención en esta bibliografía. En primer lugar, la inclusión de una novela de Leonardo da Vinci como parte del programa de estudios y; en segunda instancia, la ausencia total de libros de historia de la arquitectura en sentido estricto, como pudo haber sido el de Fletcher ya comentado. Asunto este último que será subsanado en la actualización del *Plan* que se hace en 1941.

El *Plan de estudios* para el IIT (1941)

En 1940, el Instituto Armour (fundado por Philip Danforth Armour en 1890) se fusionó con el Instituto Lewis (fundado por Allen Cleveland Lewis en 1895) dando origen al Illinois Institute of Technology (IIT), propiciando con ello la actualización del *Plan de estudios* de arquitectura que Mies había elaborado tres años antes para el Armour. El nuevo *Plan de estudios* para el IIT [Fig. 2] fue aprobado y puesto en operación en 1941 y se mantuvo vigente hasta finales de la década de 1970, con ligeras variaciones en su contenido incorporadas a lo largo de los años. (Brock, 2006).

Con el apoyo del claustro de profesores, encabezado por Hillberseimer y Peterhans, Mies van der Rohe diseñó un nuevo mapa curricular en el que, ahora sí, mostraba abiertamente la participación de la Historia de la Arquitectura durante el primer año, transformada posteriormente en Análisis del Arte y la Arquitectura para los siguientes dos años.

Mies van der Rohe elaboró, además, un documento esencial para el análisis de su propuesta académica titulado «The Architecture Curriculum IIT», en el que describe detalladamente cada uno de los cinco años que duraba la carrera de arquitectura, explicando una a una las áreas incluidas. Respecto a la historia de la arquitectura, Mies decía:

Secuencia	Primer año		Segundo año		Quinto año
	Primer Semestre	Segundo Semestre	Tercer Semestre	Cuarto Semestre	
Arquitectura					
Planificación					Vision Edificios Com
Construcción			Materiales y Construcción I	Materiales y Construcción II	Construc Arquitecto
Entrenamiento Visual			Entrenamiento Visual I	Entrenamiento Visual II	Entrenamien
Ciencia Ingeniería		Estática	Resistencia de Materiales	Estructuras I Materia	Estructu Aer
	Cálculo y Geometría Analítica I	Cálculo y Geometría Analítica II	Física I	Física II	Sistemas M
Historia	Historia de la Arquitectura I	Historia de la Arquitectura II	Análisis del Arte y de la Arquitectura I	Análisis del Arte y de la Arquitectura II	Análisis de de la Arquite
Dibujo	Dibujo al Natural I	Dibujo al Natural II	Dibujo al Natural III	Dibujo al Natural IV	
	Dibujo Arquitectónico I	Dibujo Arquitectónico II			
Programa Educativo General	Optativas	Optativas		Ciencias de la Computación	

Fig. 2 Mapa curricular de 1941 para e
Versión en español

Mies van der Rohe y la historia de la arquitectura:
Una lectura desde el modelo por competencias

Las grandes construcciones del pasado son estudiadas en su contexto cultural, no como objetos que hay que imitar, sino para evocar en la imaginación de los estudiantes la posibilidad de crear edificios de igual valor con los medios que nuestro tiempo puede permitirse. (Swenson y Chang, 1980).

Tercer año		Cuarto año		Quinto año	
Primer Semestre	Segundo Semestre	Tercer Semestre	Cuarto Semestre	Quinto Semestre	Sexto Semestre
		Arquitectura I	Arquitectura II	Arquitectura III	Arquitectura IV
				Prácticas de Arquitectura I	Prácticas de Arquitectura II
Urbanismo I	Urbanismo y Edificación Comunitaria II	Planificación Urbana I	Planificación Urbana II	Planificación Regional Opcional	Planificación Regional Opcional
Historia Arquitectónica I	Historia Arquitectónica II				
Arquitectura Visual III	Intervenciones Visuales IV				
Arquitectura Estructural I	Estructuras II de Concreto				
Arquitectura Estructural II	Sistemas Eléctricos				
Historia y Teoría de la Arquitectura III	Análisis del Arte y de la Arquitectura IV				
		Optativas	Optativas	Optativas	Optativas

del Instituto Tecnológico de Illinois (IIT).
Colección de FOG, 2019.

Consecuentemente, la enseñanza de la historia se llevaba a cabo durante los primeros años como un curso general de historia de la arquitectura, desde la prehistoria hasta el siglo XX, con la libertad de que cada profesor podía definir el tema a abordar según su propio criterio, pudiendo variarlo de año en año o de semestre a semestre.

De tal modo que los contenidos de un curso podían concentrarse en el análisis de los principales tipos de edificios de cada época histórica, —como el templo griego o la catedral gótica—, y en el siguiente podían estudiar el desarrollo de un tipo estructural particular, —como la cúpula o las estructuras metálicas—, procurando visualizar en cada caso cómo los edificios se veían afectados por el cambio de materiales, funciones e ideas según la época en que fueron construidos. David Spaeth (1986) confirma lo dicho anteriormente:

La tenencia de una idea clara sobre la arquitectura y su enseñanza se traducía en que los cursos académicos eran coherentes y acumulativos. No se descartaba nada de lo que un estudiante hubiera aprendido en años precedentes. Visto en conjunto, cada experiencia o destreza adquirida se agregaba a una progresión integrada. (p. 117).

En este nuevo *Plan de estudios* se procuraba también que las clases tuvieran un desarrollo práctico. Cada alumno estudiaba un edificio diferente, dibujando todo a la misma escala, al igual que sus compañeros. Posteriormente los dibujos se exhibían todos juntos para comparar resultados, ofreciendo una visión integral del trabajo del curso. A partir del tercer año el contenido cambiaba, ampliando las temáticas de estudio hacia la historia del arte en general, principalmente de la pintura y la escultura, con especial énfasis en su relación con la arquitectura. La secuencia concluía con un curso integrador que se concentraba en la arquitectura de los siglos XIX y XX.

Robert Ogden Hannaford, estudiante del IIT desde 1939, registró en sus apuntes que en esta nueva versión del *Plan de estudios* se agregaron libros de historia de la arquitectura específicamente, como *Ausgeführte Bauten und Entwürfe* (1910) de Frank Lloyd Wright; *The Autobiography of an Idea* (1924) de Louis Sullivan; *Oeuvre Complete* de Le Corbusier vol. 1 (1929); *The Architecture of H. H. Richardson and His Times* (1936) de Henry-Russell Hitchcock; *Pioneers of the Modern Movement* (1936) de Nikolaus Pevsner; y *Space, Time and Architecture* (1941) de Sigfried Giedion.

Un programa académico con las características descritas exigía la participación de docentes que cumplieran con el modelo didáctico de Mies van der Rohe. Kevin Harrington señala que hay constancia en los registros del IIT de que los cursos de historia de la arquitectura entre los años de 1938 a 1958, durante la estancia de Mies, fueron dados principalmente por Walter Peterhans, con la incorporación de Alfred Caldwell en el período 1950 a 1958. Ocasionalmente se contó con la participación de otros docentes como Alfred Mell, John Rodgers y el propio Mies van der Rohe en el año académico 1944-1945.

Más allá de lo anecdótico que pueda ser el hecho de que Mies se hiciera cargo de un par de cursos de historia de la arquitectura en los dos semestres comprendidos en el año académico 1944-1945, sus alumnos recuerdan que en sus cursos de proyectos mantenía siempre un vínculo con edificios del pasado, como comenta Reginald F. Malcolmson (2006):

Uno de los aspectos más inusuales y relevantes del plan de estudios de Mies van der Rohe era su forma única de enseñar la historia de la arquitectura: no se impartía como una mera asignatura formal, sino que en las demás materias se hacían constantes referencias a ejemplos históricos. (p. 162).

A Mies van der Rohe se le recuerda enseñando historia de la arquitectura mediante las obras de otros arquitectos, no solo desaparecidos,

como Schinkel o Berlage, sino también activos, como Wright o Le Corbusier, para explicar sus ideas. Werner Buch, un estudiante de aquellos cursos en el IIT, recuerda que «Mies dibujaba cada idea posible que Le Corbusier pudo haber tenido, de modo que, cuando tú estudias historia con Mies, sólo puedes hacerlo como Mies».

Y aún cuando no parece que Mies haya desarrollado un método para analizar los edificios del pasado, es bastante probable que su manera de abordar el estudio de éstos tuviera presente algunos referentes teóricos conocidos. En ese sentido, una de las hipótesis planteadas aquí apunta al uso que pudo hacer de los libros de arquitectura que circulaban por aquellos años, para fundamentar su postura ante la historia. En ese sentido, se aprecia mucha similitud entre los postulados de J.N.L. Durand y las ideas formuladas por Mies en la explicación del *Plan de estudios* del Armour y luego del IIT.

La obra teórica de Jean Nicolas Louis Durand se resume en dos libros: el *Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes* (1799 y 1801) y el *Précis des leçons d'architecture données à l'École Polytechnique* (1802 y 1805), ambos introducidos al mercado del libro alemán desde 1831 en traducciones al idioma local. En el primero, «Durand ofrece un atlas arquitectónico estructurado con criterio tipológico con el propósito de presentar los principales monumentos de todos los pueblos y épocas», dibujados a la misma escala, con una intención metodológica para su uso en el proceso proyectual; mientras que el segundo es un manual práctico en el que Durand planteó, entre otras cosas, que, antes de ponerse a proyectar, debían conocerse los «Principios fundamentales de la

arquitectura» y determinó que el cuadrado y la retícula serían el punto de partida en el proceso.

Mies van der Rohe tenía una visión similar a los planteamientos de Durand y eso induce a especular con la idea de que haya estado influido por la teoría del francés desde su época en la Bauhaus donde, a pesar de la brevedad de su gestión, hizo cambios a la estructura curricular de la enseñanza de la arquitectura, según afirma Magdalena Droste:

Durante el tiempo que Mies estuvo al frente de la Bauhaus se empeñó en poner un énfasis particular en la construcción secuencial del conocimiento a través de cursos y talleres preliminares, antes de intentar proyectar cualquier tipo de edificio. (Brock, 2006, pp.33-43).

Esta idea no solo se mantuvo vigentes en el pensamiento de Mies sino que se consolidó a su llegada a Estados Unidos según puede verse en el Mapa Curricular (Fig. 2) que Mies y sus colaboradores elaboraron para el IIT en 1941, en el que se aprecia que durante los tres primeros años el estudiante recibía capacitación de tipo práctico (competencias básicas) y conocimientos teóricos, históricos y metodológicos (competencias genéricas), antes de proceder a elaborar proyectos arquitectónicos en los dos últimos años (competencias específicas), para acceder a la vida profesional o a los estudios de posgrado, también incluidos en el programa docente de Mies. Respecto a las competencias específicas de la historia de la arquitectura, Mies decía «El alumno estudia la historia para entender los principios implicados en los diferentes tipos de construcción del pasado y en la expresión arquitectónica de distintas culturas».



Fig. 3 Mies van der Rohe en una sesión de proyectos en el IIT.

En esta cita se observa un lenguaje muy próximo a Durand, quien había explicado en sus escritos que los «Principios fundamentales de la arquitectura» estaban integrados por 1) los elementos básicos: paredes y aberturas, columnas, losas, techos y bóvedas; 2) las partes: pórticos, vestíbulos, escaleras, salones y patios; y 3) los ensambles: que significa combinar las partes para producir un edificio. Y aunque no lo formuló de manera explícita, Durand también contribuyó a la consolidación del concepto de «tipo» en arquitectura, tal como lo explica Josep María Muntaner (1999):

Con el Précis des leçons d'architecture données à l'École Polytechnique (1802-1805) la teoría se vuelve metodología, el sistema es analítico y proyectual a la vez. De manera cartesiana la arquitectura se ha reducido a sus elementos y partes esenciales y éstas se pueden articular sobre una retícula horizontal y otra vertical, hasta conformar el todo de manera racional y clara. (p. 65).

Y si Mies comulgaba con la postura de Durand respecto a la adquisición de una base teórica antes de empezar a proyectar edificios, también hay coincidencias en el papel que ambos asignaban a la historia de la arquitectura en el proceso proyectual. Dicho de otro modo, Mies van de Rohe, al igual que Durand, consideraba que la historia de la arquitectura debía tener una función totalmente utilitaria para alimentar los procesos proyectuales.

Reginald F. Malcolmson (2006) recuerda que la visión de Mies era rotundamente analítica, transmitiendo constantemente la idea de que de los edificios del pasado se podían extraer lecciones que servirían como referentes para el abordaje de problemas contemporáneos, de tal modo que a los estudiantes del IIT: «Se le ayudaba a entender la historia de la arquitectura, no a imitarla, pues si comprende las situaciones culturales del pasado estará más capacitado para interpretar las del presente» (p. 162).

Por otra parte, Mies insistió constantemente en el estudio de las estructuras y los sistemas constructivos como referentes de una época, de un sitio y de una cultura. Byron Goldsmith, uno de los primeros estudiantes del IIT, comentó:

Mies mostraba siempre un gran interés por las discusiones acerca de cómo los edificios fueron construidos a lo largo de la historia. Para Mies todos los sistemas de construcción merecían respeto. Por lo tanto, los estudiantes hacían modelos estructurales en madera balsa y los exhibían en los talleres.

En resumidas cuentas, es probable que el método didáctico de Mies haya sido un híbrido de las lecturas realizadas a lo largo de su vida, sobre todo si se considera que no se limitó a lo puramente arquitectónico, sino que lo amplió hasta las esferas del arte, como había hecho en su propia vida profesional.

Conclusión

Cuando Sibyl Moholy-Nagy declaró en 1963 que «la musa de Gropius, Mies van der Rohe, Le Corbusier, Aalto, Oud y otros muchos no admitía amores ilícitos con la historia», parecía que se había llegado a un punto sin retorno, poniendo el epitafio final sobre la lápida de la relación entre la historia y la arquitectura moderna. Sin embargo, visto a la distancia, aquella afirmación es hoy, por lo menos, cuestionable, sobre todo en lo que respecta a Mies van der Rohe.

En opinión de Franz Schulze (1986), Mies nunca fue completamente indiferente hacia la historia, en realidad, —dice— Mies era bastante conservador y todo un romántico, como lo prueba el hecho de que constantemente recurría a un escolástico gótico —Tomás de Aquino— para abordar las artes del siglo XX. Inclusive, en los proyectos de sus primeras casas Mies incluyó elementos retomados de la tradición clásica y él mismo reconocía su preferencia por este método proyectual de base histórica.

Cuando de joven llegué a Berlín y miraba alrededor —contaba Mies—, me interesaba Schinkel porque era el arquitecto más importante de la ciudad. Había otros cuantos más, pero Schinkel era el más importante. Sus edificios constituían un excelente ejemplo de clasicismo; el mejor que conozco y, sin duda, me fui interesando por él. Lo estudié con detenimiento y caí bajo su influencia. Algo que pudo haberle pasado a cualquiera. (Puente, 2006, p.29)

En una entrevista que le hicieron a Mies van der Rohe en 1955 le preguntaron: ¿Hubo grandes obras o grandes maestros que influyeran en sus ideas sobre la arquitectura?, a lo que él respondió:

Sí, no cabe duda. Creo que si alguien se toma en serio su trabajo, aunque sea relativamente joven, se verá influido por otras personas. Simplemente es

inevitable, es un hecho. Primero me influyeron los edificios antiguos. Los miraba; no conocía a sus autores no sabía qué eran... la mayoría eran edificios sencillos. Cuando era muy joven, no llegaba a los veinte años, me impresionó la fuerza de estos edificios antiguos porque ni siquiera pertenecían a una época, pero estaban allí desde hace mil años. Estaban ahí y todavía impresionaban; nada podía cambiarlo. Habían pasado todos los estilos, los grandes estilos, pero ellos todavía estaban allí. (Puente, 2006, p.54).

Años después, cuando su figura como arquitecto se había consagrado, el Real Instituto de Arquitectos Británicos concedió la Medalla de Oro a Mies van der Rohe en 1959, y en su discurso de aceptación dijo: «He aprendido sobre todo de los edificios antiguos», con lo cual el anciano maestro dejaba constancia de la importancia que tuvo para él la historia de la arquitectura en sus procesos creativos y en su práctica docente.

De este modo puede comprobarse que no es acertado seguir sosteniendo la idea del rechazo a la historia que se les ha atribuido a los maestros de la modernidad, como lo demuestran las numerosas citas que aquí se han incluido en el caso particular de Mies van der Rohe.

En ese contexto, se ha abordado a lo largo del texto una somera revisión de los argumentos respecto al papel de la historia en la formación de arquitectos, tanto del propio Mies van der Rohe como de los que fueron sus alumnos en el IIT. En ambos casos se han encontrado declaraciones que permiten confirmar la hipótesis planteada en lo que respecta a la intención práctica de los postulados docentes de Mies.

Este modelo didáctico tuvo su continuación en la práctica profesional de algunos de sus egresados, como lo demuestra el libro *Drawings of Great Buildings*, en el que se presentan dibujos de edificios elaborados todos a la misma escala —a imitación del *Recueil et Parallèle...* de Durand— producto de los cursos impartidos por R. Ogden Hannaford, un antiguo discípulo de Mies en el IIT.

Hacia el final de su vida, Mies van der Rohe acudía ocasionalmente al Crown Hall [Fig. 4] e improvisaba charlas a los estudiantes. Para este momento era ya una leyenda viviente. Con sus aforismos y sus axiomas, Mies van der Rohe fue «el cantero que quiso ser arquitecto y se convirtió en filósofo».



Fig. 4 Mies en una charla improvisada en el IIT.

Referencias

- Alía Miranda, Francisco (2005). *Técnicas de investigación para historiadores. Las fuentes de la historia*. Madrid. Síntesis.
- Banham, Reyner (1986). “The Master of Humane Architecture”, en Rolf Achilles, Kevin Harrington, y Charlotte Myhrum, ed. *Mies van der Rohe: Architect as Educator*. Chicago. Illinois Institute of Technology, 13-16.

- Beeby, Thomas H. (1986). "Crafting A Language", *Inland Architect* 2. Chicago. Inland Architect Press, 30-33.
- Beneitone, Pablo et al. (2007). Reflexiones y perspectivas de la Educación Superior en América Latina. Informe final Proyecto Tuning América Latina 2004-2007. Bilbao. Universidad de Deusto.
- Blake, Peter (1960). "A Conversation with Mies", *Four Great Makers of Modern Architecture*. New York. Columbia University, 93-104.
- Blaser, Werner (1981). *Mies van der Rohe. Continuing the Chicago School of Architecture*, 2.^a ed. Basel. Birkhäuser Verlag.
- Blaser, Werner (1973). *Mies van der Rohe*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Blaser, Werner (1965). *Mies van der Rohe: el arte de la estructura*. México. Hermes.
- Brock, Thomas E (2006). "Updating the Miesian Curriculum", en Deborah J. Oakley, ed. *Proceedings of the 2006. Building Technology Educators' Symposium*. Maryland. University of Maryland, 33-43.
- Carter, Peter (2006). *Mies van der Rohe trabajando*. London. Phaidon Limited Press.
- Cervilla, Alejandro (2017). *Estructura vistas, ocultas e ilusorias. Lecciones de la historia en la obra de Mies van der Rohe*. Buenos Aires. Diseño.
- Colunga Santos, Silvia y García Ruiz, Jorge (2015), "Reflexiones acerca de la noción de competencia", 1.
- Dale McAtee, Cammie (1996). *Mies van der Rohe and Architectural Education: The Curriculum at the Illinois Institute of Technology, Student Projects, and Built Work*. Kingston. Queen's University.
- Dearstyne, Howard (1986). "The Teaching of Architecture under Mies van der Rohe", en *Inside the Bauhaus*. London. Architectural Press, 220–236.
- Droste, Magdalena (2012). *Bauhaus 1919-1933. Reforma y vanguardia*. Köln. Taschen.

- Filler, Martin (2007). La arquitectura moderna y sus creadores. De Frank Lloyd Wright a Frank Gehry. Barcelona. Alba Editorial, 83-105.
- Hannaford, Robert Ogden. 1983. Drawings of Great Buildings Basel - Zeichnungen Grosser Bauten. Basel. Birkhauser Verlag.
- Harrington, Kevin (1990). "Aphorisms, Axioms & Anonymous Heroes: The History of Architecture in Mies's Curriculum at the Illinois Institute of Technology", en Gwendolyn Wright y Janet Parks, eds. The History of History in American Schools of Architecture 1865-1975. New York. The Temple Hoyne Buell Center for the Study of American Architecture, Princeton University, 99-110.
- Hochman, Elaine S (2002). La Bauhaus. Crisol de la modernidad. Barcelona. Paidós Ibérica.
- Honey, Sandra (1978). "Mies at the Bauhaus", AA Quarterly, vol. 10 (1). London. Architectural Association, 51-59.
- Iglesias, Helena (1994). "Dibujo, diseño, historia y sus curiosas relaciones en las escuelas de arquitectura americana", en Arquitectura 297. Madrid. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 14-20.
- Johnson, Philip (1960). Mies van der Rohe. Buenos Aires. Víctor Lerú.
- Kultermann, Udo (1996). Historia de la historia del arte. El camino de una ciencia. Madrid. Akal.
- Moholy-Nagy, Sibyl (1972). "Conference", en Manfredo Tafuri, Teorías e historia de la arquitectura. Barcelona. Laia.
- Moncada Cerón, Jesús (2011). Modelo educativo basado en competencias. México. Trillas.
- Montaner, Josep María (1999). La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX. Barcelona. Gustavo Gili.
- Neumeyer, Fritz (1995). Mies van der Rohe. La palabra sin artificio: reflexiones sobre arquitectura 1922-1968. Madrid: El Croquis.

- Ockman, Joan ed. (2012). *Architecture School. Three Centuries of Educating Architects in North America*. Cambridge, Massachusetts, MIT Press.
- Oliver, Richard ed. (1981). *The Making of an Architect 1881-1981: Columbia University in the City of New York*. New York. Rizzoli.
- Ovando Grajales, Fredy (2019). *Mies van der Rohe: bibliografía en español 1956-2018*. Tuxtla Gutiérrez. Universidad Autónoma de Chiapas.
- Rowe, Colin (1980). *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. Barcelona. Gustavo Gili.
- Schulze, Franz y Windhorst, Edward (2016). *Mies van der Rohe. Una biografía crítica*, 2.^a ed. Barcelona. Reverté.
- Schulze, Franz (1986). *Mies van der Rohe. Una biografía crítica*. Madrid. Hermann Blume.
- Seidel, Richard. (1950). *The Library of Ludwig Mies van der Rohe: A Catalogue*. New York. Philosophical Library.
- Serrano Avilés, Ramón. (2015). *El IIT de Mies van der Rohe: análisis e historia de un proceso compositivo*. Madrid. Universidad Politécnica de Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 398-448.
- Swenson, Alfred y Chang, Pao-Chi (1980). *Architectural Education at IIT 1938-1978*. Chicago. Illinois Institute of Technology.
- Spaeth, David (1986). *Mies van der Rohe*. Barcelona. Gustavo Gili.
- Spaeth, David A. (1993). "Mies: Teaching Methods of Mies and Hilberseimer", *Inland Architect* 37, 4. Chicago. Inland Architect Press, 49-52.
- Zevi, Bruno (1999). *Escribir, leer, hablar arquitectura*. Barcelona. Apóstrofe.
- Zukowsky, John et al. (1987). *Mies van der Rohe. Su arquitectura y sus discípulos*. Madrid: Dirección General para la Vivienda y Arquitectura, Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo.

CAPÍTULO V
EL RESCATE
DE LA VANGUARDIA SOVIÉTICA:
EL CASO DE SELIM
KHAN MAGOMEDOV

EL RESCATE DE LA VANGUARDIA SOVIÉTICA: EL CASO DE SELIM KHAN MAGOMEDOV

Genaro Hernández Camacho
Selene Laguna Galindo
Celso Valdez Vargas
David Castillo Núñez

Entrada

Esta colaboración que constituye un primer acercamiento al trabajo de este significativo historiador soviético, tiene la intención de llamar la atención sobre una trascendente obra. Que ha permitido ir conociendo la riqueza y complejidad de las realizaciones y formulaciones de diversas generaciones de ciudadanos, que aportaron su mayor esfuerzo para la construcción del país soviético y su avance hacia el socialismo, desde distintos campos de producción cultural.

También tiene el objetivo de reflexionar sobre el papel de Selim Khan Magomedov, como pionero en la construcción historiográfica de la Vanguardia Soviética, desde los años sesenta a la actualidad. Así como de su influencia en el desarrollo de vertientes que surgieron a partir de su trabajo, mismos que hoy permiten reconocer las aportaciones de la Vanguardia Soviética y particularmente al constructivismo en la historia de la modernidad y de las vanguardias del siglo XX.

Para ello fue necesario desarrollar algunos ejes que permiten establecer la importancia del historiador en la reconstrucción de un fragmento del pasado, con sus múltiples determinantes. Así, en primer lugar, se explica por qué se ha denominado a este trabajo “el rescate de la Vanguardia Soviética”; en segundo, se propone hacer un breve recuento de la vida de Selim Khan Magomedov como arquitecto-historiador y sus distintas fases de elaboración teórico-histórica; posteriormente, se desarrollará una caracterización general de la época y las determinantes políticas y sociales de la reconstrucción histórica de las vanguardias. Finalmente, interesa abordar los elementos metodológicos del trabajo de Selim Khan Magomedov y las líneas de investigación que precisan abordarse a partir de su herencia de investigación.

Este constituye un campo de gran interés para el trabajo de investigación llevado a cabo por los miembros de la Brigada Académica Interdisciplinaria (BAI) en su pretensión de ampliar el conocimiento de la temática de la Vanguardia Soviética, para este caso específico, de lo realizado y planteado en el campo de la arquitectura. Y por supuesto que esto solo ha sido posible en fecha más reciente a través las indagaciones realizadas en algunos de los materiales fundamentales que sobre este movimiento ha realizado Selim Khan Magomedov.

Así que para ello se ha organizado este ensayo con la idea de mostrar el tipo de trabajo desarrollado por Magomedov y también, para tratar de mostrar porque hemos señalado que el compromiso de este historiador constituyó uno de los esfuerzos más significativos de rescate de la Vanguardia Soviética. Valgan para ello estas notas.

El rescate de la vanguardia soviética. Una tarea ineludible

La Vanguardia Soviética desarrollada a partir de la revolución rusa de 1917, aunque enraizada en algunas de sus líneas en formulaciones previas a este hecho histórico, hasta la disolución de los grupos artísticos por un decreto del partido comunista en 1932, tuvo importantes aportaciones en el campo de la arquitectura, el urbanismo, el diseño industrial (Alekséevna, 1982) y otros diversos ámbitos de la vida cultural de la naciente sociedad soviética.

Pero a la efervescencia de ese magma creativo no le correspondió la existencia de un amplio trabajo de reconstrucción historiográfica. Pues existió un vacío de tres décadas, donde la prohibición de la vanguardia y de su investigación fue una constante, este lapso de tiempo va prácticamente de 1932 hasta 1964 fecha de publicación de uno de los primeros textos de caracterización de las vanguardias y reivindicativo de las mismas, escrito por Selim Khan Magomedov (1964) titulado: *Las tradiciones y las lecciones del constructivismo*; este texto constituye el primer informe reivindicativo de la vanguardia soviética de los años veinte.

El texto de Magomedov es un informe sobre la vanguardia en general y el constructivismo en lo particular, presentado en una conferencia del sindicato de arquitectos de la URSS. El autor constata que, tras la época de Stalin —cuando la arquitectura soviética de los años veinte ha sido percibida como una “cadena de errores” de forma inmerecida— los investigadores tienen la oportunidad de levantar «una historia verdaderamente científica de la arquitectura soviética». Por ello se considera que el trabajo reconoce a Magomedov como uno de los pioneros del rescate

de la vanguardia, aunque no el único, pues en la misma época aparecen unos textos más que tratan de dar cuenta del fenómeno artístico de los años veinte entre ellos destacan: el artículo “La herencia de los VKhU-TEMAS” publicado por Abramova en 1964 o bien del año siguiente el texto VKHUTEMAS - VKHUTEIN y el artículo “Acerca de la teoría del diseño soviético de los años veinte” de Zadhova de 1968. Además, en la siguiente década comenzarán la elaboración dos destacados historiadores: Aleksandr Lavrentiev y Elena Sidorina. Pese a ello, pocos fueron en esa década de los años setenta los que se atrevieron a escribir sobre las vanguardias soviéticas de manera más objetiva y no soloslo como una cadena de errores y equívocos.

Sin embargo, como se verá más adelante Magomedov, sigue siendo una de las fuentes de origen de las investigaciones de la vanguardia soviética, su abundante producción de distintos aspectos ha dado cuenta de la complejidad del fenómeno. Pero es este momento, la década de los años sesenta, el que constituye un parteaguas en la historiografía de las vanguardias. Es relevante señalar que antes de los trabajos realizados por Magomedov los textos elaborados eran de críticas que seguían la línea del Estado cuya posición oficial se refleja en la Enciclopedia Soviética de 1953 que define a una de las principales vanguardias:

El constructivismo es una corriente formalista de arte burgués, desarrollada después de la Primera Guerra Mundial. Antihumana por su naturaleza, hostil hacia el realismo, el constructivismo presenta una expresión de decadencia profunda de la cultura burguesa en el período de la crisis general del capitalismo [...] niega el papel ideológico y cognoscitivo del arte [...] y sustituye la creación artística por la detección de la construcción (de aquí el nombre de constructivismo), por un puro tecnicismo [...] en realidad los constructivistas llegaron a la contemplación estética de la

forma apartada del contenido. Se les caracteriza la negación nihilista de la herencia artística, el espíritu pseudo innovador.

La posibilidad que se plantea Magomedov en la década de los años sesenta es llenar el vacío historiográfico de considerar todas las fuentes posibles que permitan la reconstrucción de fragmentos para una visión global del proceso histórico, hasta la fecha desconocido o muy diluido. ¿Por qué se plantea esta tarea? ¿De dónde nace su posición ante la historia? ¿Quién es Selim Khan Magomedov?

Selim Khan Magomedov

La construcción de una historia a contrapelo

La historia de vida del historiador, su propio andamiaje formativo y referentes culturales, han hecho que Magomedov sea un historiador con vocación de desentrañar lo que no es evidente. Selim Omarovich Khan Magomedov nació en 1928 en el seno de la familia del ingeniero militar Omar Kurbanovich Khan-Magomedov, ciudadano de Tabasaran, en la región de Daguestán y de Klavdia Vasilievna Makhova, nativa de la aldea de Vishenki, Suzdal Uyezd, quién fue maestra de educación pre-escolar y escribió un libro titulado *Just Happiness*, en el que describe la historia de la educación de sus propios hijos.

Sus primeros estudios los realizó en su región, y concluyó su escuela secundaria en 1945. Posteriormente se marchó para ingresar al Instituto de Arquitectura de Moscú (MARCHI). Donde desde el principio comenzó a desplegar sus capacidades para el trabajo científico que cristalizó en el tercer año de su permanencia en esa institución, con un trabajo científico independiente con el tema “Desarrollo de cúpulas de piedra” del cual

se informó en la III Conferencia Científica Estudiantil del Instituto de Arquitectura de Moscú, esto fue en 1948 en una revisión de los trabajos estudiantiles que se realizaba en la ciudad. (Besolov, 2012).

Junto con el interés por el trabajo científico en su campo, otra experiencia había de marcar su interés por el estudio de las características de la cultura de su pueblo. Esto fue que, en el tercer año de estudios en el MARCHI, tuvo como profesor de diseño arquitectónico a G. Ya. Modvkina, quien entre 1945 y 1946 había realizado estudios sobre la arquitectura de las regiones de Daguestán y al entrar en contacto con las mediciones y la transmisión de las historias sobre la arquitectura popular de esa región, contagió en Magomedov el interés por el conocimiento y la preservación de ese acervo cultural, al cual habría de dedicar gran parte de su vida. (Besolov, 2012).

En 1951, S.O. Khan Magomedov se graduó del instituto con honores y fue recomendado por el Consejo Académico para graduarse en la Academia de Arquitectura, donde se convirtió en un estudiante graduado del Instituto de Teoría e Historia de la Arquitectura con una disertación doctoral cuyo tema era “Arquitectura de los siglos V-XIX del sur de Daguestán”. (Besolov, 2012). En el trabajo desarrollado por Selim Khan Magomedov pueden identificarse dos grandes ejes temáticos, que coinciden con sus etapas de formación y desarrollo:

a) La arquitectura popular del Daguestán

En esta etapa de la formación como arquitecto, recibió una importante influencia de su maestro Modvkina, que llevó a Magomedov a estudiar después de ese contacto durante dos años, literatura sobre la arquitectura del Cáucaso y la cultura de Daguestán. Y ya pertrechado con esos elementos básicos aprovechó un viaje de la Sociedad Científica

de Estudiantes del Marchi para ir en 1949 a Daguestán del Sur, donde pudo examinar la arquitectura patrimonial de las regiones de Derbent, Kasumkent y Khiva. Esto habría de dar como resultado el informe “Arquitectura popular del sur de Daguestán” que fue presentado en la Conferencia Científica de Estudiantes del Marchi en 1950 y en la revisión de trabajos estudiantiles de la ciudad, recibió un segundo premio (Hasanov).

En el mismo año de 1950 visitó con G. N. Lyubimova, estudiante del Marchi y esposa de Magomedov, las regiones de Agulsky, Kurakhs-ky, Tabasaransky y las regiones parciales de Khiva. De esta visita se produjeron tres informes, dos de los cuales *Arquitectura popular de Tabasaran y Planificación de aldeas, estructuras defensivas y conmemorativas del sur de Daguestán* recibieron los reconocimientos más altos en la revisión de trabajos estudiantiles en la ciudad. (Hasanov).

El interés y dedicación a esta temática continuó e incluso el tema de disertación para su graduación en el Instituto de Teoría e Historia de la Arquitectura, fue el de la *Arquitectura Popular de Daguestán*. En 1952 y 1953 visitó los distritos Akhtynsky, Dokuzparinsky, Rutulsky, Kulinsky, Laksy y Derbent. Y el tema de su tesis presentada en 1955 fue el de la *Vivienda popular de Lezgi*. Ya trabajando en el Instituto de Teoría e Historia de la Arquitectura continuó investigando sobre la arquitectura daguestana a lo largo de los años cincuenta y sesenta. En particular de la ciudad de Derbent y 129 aldeas pobladas por una diversidad étnica, registrando más de 1700 edificaciones de variadas tipologías: más de mil edificios residenciales, alrededor de 130 mezquitas y minaretes, más de 60 mausoleos, hasta 100 lápidas, más de 50 estructuras defensivas, alrededor de 60 manantiales y casas de baños, más de 20 puentes y acueductos, entre otros.

Durante los años setenta continuó procesando los materiales obtenidos durante el trabajo de campo de los años 50, y las constantes visitas que siguió haciendo le permitieron constatar que mucho de lo

registrado se había perdido y solo quedaba constancia de ello en los registros que el realizó. La investigación realizada por Magomedov sobre la arquitectura popular del Daguestán se publicó en varios volúmenes.

- *La arquitectura de Daguestán*. En 8 números. Tema 6. La arquitectura de Lak. 2005. Editor: Architecture-S, 2005, 352 páginas. ISBN 5-9647-0028-4 Formato: 70x100 / 16.
- *La arquitectura de Daguestán*. Vol. 2. Arquitectura de Tsakhur. M., 1999
- *La arquitectura de Daguestán*. Vol. 3. Laberintos de Daguestán. Al problema del autoctonismo y la tología. M., 2000 Rook, 262 pp.
- *La arquitectura de Daguestán*. Vol. 4. Arquitectura aguliana. Basado en materiales de la expedición de 1950. M., 2001 M.: Rook, 2001. 360 pp.
- *La arquitectura de Daguestán*. Vol. 5. Fortaleza Derbent y Dag-Bary. M., 2002, 2002. 422 p.
- *La arquitectura de Daguestán*. Issue 1. Arquitectura Rutul. Basado en materiales de la expedición de 1952 / arquitectura ruterá. 1998 NIITAG RAASN 365, 24 cm. 1998.

Además se publicaron más de 30 artículos sobre la arquitectura de Daguestán en las revistas *Arquitectura de la URSS*, *Arqueología soviética*, *Arte decorativo de la URSS*, en las colecciones Patrimonio arquitectónico, Monumentos de la cultura, Arte de Daguestán, Arquitectura Daguestán, Tradiciones y modernidad, entre otras.

b) La vanguardia soviética

Respecto a la vanguardia soviética el autor se centra, en mayor medida, en la arquitectura constructivista; no obstante, posee vastos

conocimientos acerca de otros aspectos artísticos de la vanguardia rusa de los años veinte y treinta. A lo largo de toda su carrera investiga y hace copias de más de ciento cincuenta archivos privados de arquitectos, pintores y escultores de vanguardia. Acumula uno de los más abundantes archivos personales que cuenta con documentos e ilustraciones relacionados con el tema, además de apuntes de muchas entrevistas personales con los artistas de vanguardia, aún vivos en la segunda mitad del siglo XX.

La época de un historiador de las vanguardias y nadar a contracorriente

Una de las principales características del trabajo de Magomedov, a propósito de la Vanguardia Soviética, es nadar a contracorriente, cuando las orientaciones en la producción e investigación de los fenómenos artísticos y arquitectónicos están orientados al realismo socialista. La intención de un historiador para hacer historia no es suficiente, es indispensable formar consideraciones de la época que permiten que el historiador forje historia en un tiempo y espacio determinado. En este caso la posibilidad de Magomedov radica en ser disruptor con una temática no desarrollada y de poco interés en su época.

Las distintas líneas de la vanguardia arquitectónica soviética no solo tuvieron que luchar por validarse ante el naciente estado y sociedad soviéticos, sino que también tuvieron que batallar con las otras líneas que pretendían afirmarse como las hegemónicas, aquellas que seguían correctamente el camino del marxismo en la construcción del nuevo mundo y la nueva vida soviéticas.

Su relación con el estado estuvo marcada por diversas interpretaciones sobre el contraste ideológico, en cuanto al tema de ¿qué cultura se debía construir?, los dos polos contrastados lo formaban: 1) todo el

amplio movimiento cultural constitutivo del Proletkult, que preconizaba en sus radios de interpretación con la visión de una nueva cultura, debía ser la proletaria; pero solo producida por los propios grupos de proletarios. A lo cual, encaminó esta organización gran parte de sus esfuerzos; mientras que por otra parte y como punto de vista más oficial, representado incluso por Lenin en los distintos debates con Bogdanov, uno de los principales ideólogos *proletkultistas*, era que 2) no se podía construir una cultura proletaria así de la nada, sino hasta la asimilación de los avances de la cultura moderna.

Esta fue una temática poco abordada, puesto que estas distintas manifestaciones de una diversidad de concepciones sobre el quehacer arquitectónico e incluso en otros ámbitos de la cultura, fueron condenadas a la oscuridad y al silencio. Hacia 1932 fueron proscritas formalmente por las instancias del estado soviético que tuvieron incidencia en la producción de distintos campos de la cultura. En realidad, esa fecha solo fue el cierre formal de un ciclo de confrontación y campañas en contra de quienes se apartaron o desde el inicio estuvieron fuera de las vertientes oficiales o al haber nacido fuera de estas, se negaban a disolverse en las chaturas de las versiones oficiales. Esto finalmente no solo significó la liquidación de las posibilidades de trabajo en líneas independientes y de búsqueda de los distintos miembros de las corrientes, todo se volvió un solo camino, el del realismo socialista con su acepción arquitectónica del “Clasicismo soviético”.

Para asimilar algunos sucesos indispensables que explican el desarrollo político cultural de la época, se encuentran: primero, el significado de la Revolución de octubre y el sentido de la producción vanguardista a propósito de la construcción de la nueva realidad socialista, la llegada del Stalinismo, la muerte de Stalin, la sucesión en el poder hasta la Perestroika y la disolución de la URSS.

Es indispensable analizar el desarrollo histórico de la época para comprender el papel que ha jugado el historiador en ella, así es necesario observar el despliegue de la historiografía de la vanguardia de la década de los años veinte a los más recientes, que pertenecen a la década de los dos miles. Para ello, dos trabajos son fundamentales: *El constructivismo: la bibliografía anotada* de Aleksei Morosov y *La Vanguardia Constructivista desde la historiografía ruso-soviética* de Tatiana Kotova, pues ambos textos dan una orientación sobre la producción historiográfica de la época de las vanguardias, así se pueden observar diferentes períodos.

Segundo, durante el propio desarrollo de la vanguardia que inicia al principio de la década de los 20 hasta 1932, fecha de la prohibición de los grupos artísticos. Destacan textos teóricos de los fundadores de las vanguardias, manifiestos, artículos de revistas, donde los grupos artísticos plantean sus posiciones frente al arte, la arquitectura y la transformación social. Con el transcurrir del tiempo el trabajo de Magomedov va a ser tan importante que le es encargado la entrada sobre el constructivismo de la Gran Enciclopedia Soviética de 1973, donde por lo menos existe una mayor apertura a la comprensión del fenómeno: «Una corriente del arte soviético de los años veinte (en la arquitectura, en las artes decorativas, en el teatro, en el arte de carteles y de libro, en la construcción artística, y también en la literatura)» (Gran Enciclopedia Soviética, 1973).

El trabajo de reconstrucción historiográfica de la década de los veinte ha ganado terreno, sobre todo de la década del noventa a la fecha, así incluso podemos observar un cambio radical en una de las concepciones de la vanguardia, el constructivismo definido en la Gran Enciclopedia Rusa de 2010:

Movimiento de la vanguardia rusa (más tarde internacional) de finales de los años diez e inicios de los años treinta. El constructivismo se basaba en

la percepción idealizada de la coherencia de la ingeniería y la construcción, de la racionalidad técnica y la ciencia, las cuales se oponían por los constructivos tras a los “prejuicios” estéticos [...] el constructivismo interpretaba la actividad artística como una forma de creación científico-técnica, dirigida hacia el diseño y la construcción del ámbito objeto-espacial. Como un método de la actividad proyectiva, como un sistema de visiones acerca de, arte, técnica y sociedad, el constructivismo se unía con el arte de producción, donde un objeto real se proclamaba la meta de cualquier actividad artística.

De esta manera podemos entender que la producción de textos sobre las vanguardias, van a tener una profunda relación con la política de Estado. Y no ha sido una tarea sencilla, de ahí que nos interesa saber los aportes metodológicos para la reconstrucción de los fragmentos que ha permitido que Magomedov sea, en algunas temáticas, una fuente de origen para diversos historiadores.

Esquemas de Selim Khan Magomedov de los diseños urbanos

Las concepciones dentro de las vanguardias soviéticas consistieron en plasmar posibilidades de un mundo diferente. De modo que en el imaginario social existía la idea de una arquitectura soviética cuya tendencia sería plasmada en espacios sociales, vivienda colectiva y equipamiento. Más en el transcurso histórico predominó la construcción y difusión de las fábricas. Las cuales conformaron en gran medida el espíritu de época caracterizada por la técnica.

En una primera instancia la ubicación de industrias en los entornos rurales ocasionó una ruptura en las relaciones sociales de la población campesina a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. La relación de la arquitectura industrial obedeció a un esquema urbano

acorde al concepto, proyecto y forma de los flujos de la producción. Caracterizados por una tendencia general en la prefabricación y estandarización de los componentes urbanos.

Selim vivió las transformaciones socio-urbanas para la construcción de la ciudad moderna, de la instauración industrial sobre el paisaje natural y la prioridad hacia la intensificación de los flujos y cadenas de producción. Por lo tanto, Selim continuó la construcción de un acervo de imágenes que en su conjunto explican la transformación del entorno rural hacia la formación de enclaves industriales. En cierta medida las imágenes resultan opuestas a sus primeras investigaciones: las viviendas populares, puesto que los complejos industriales negaron la existencia del entorno y de sus habitantes rurales, para construir su propia historia.

La reconstrucción de los fragmentos, las consideraciones metodológicas del trabajo de Selim Khan Magomedov

Similar a los procedimientos necesarios que un restaurador realiza sobre una vasija antigua, la representación del pasado está hecha de fragmentos que son necesarios articular para hacer una explicación coherente del pasado, donde considera cuestiones tan importantes para la disciplina como el tiempo y el espacio, es decir, la forma mediante la cual el historiador da significado al pasado, «no a la inversa». En este sentido, destaca el trabajo de sistematización de archivo que realiza Magomedov.

Por lo tanto, Selim Omarovich es uno de los mayores investigadores en la historia de la vanguardia rusa a principios del siglo XX. Quien estudió personalmente cerca de 150 archivos personales de arquitectos, artistas, diseñadores y escultores de esta época. Los trabajos de Khan-Magomedov citan muchos hechos y evaluaciones previamente desconocidos, del trabajo de representantes de varios movimientos de

la vanguardia rusa. S. O. Khan-Magomedov escribió más de 450 trabajos científicos, incluidas monografías, folletos, artículos, incluidos los publicados en el extranjero. Entre las monografías que escribió, se pueden distinguir las siguientes: “Pioneros de la arquitectura soviética”, “Casa-taller del arquitecto Konstantin Melnikov”, “Pioneros del diseño soviético”, “Racionalismo”, “VKHUTEMAS-VKHUTEIN”, “Arquitectura de la vanguardia soviética”, “Cien obras maestras de la arquitectura soviética” vanguardia”, “Constructivismo-el concepto de conformación”, “Suprematismo y vanguardia arquitectónica”.

S. Khan-Magomedov publicó monografías sobre el trabajo de los arquitectos más grandes de la vanguardia rusa: Konstantin Melnikov, Alexander Vesnin, Nikolai Ladovsky, Alexander Rodchenko, Moses Ginzburg, Ivan Leonidov e Ilya Golosov. Así observamos una diversidad de textos:

1964: Las tradiciones y las lecciones del constructivismo. El arte decorativo de la URSS, N.º 9, pp 25-29.

1967: Polveka sovetskoï arkhitektury. Moskva: Znanie. (Medio siglo de arquitectura soviética) Ruso.

1976: Khan-Magomedov S. O. La semántica del entorno objetivo // Arte decorativo de la URSS. N.º 5.

1977: Khan-Magomedov S. O. En los orígenes del diseño soviético // Estética técnica. N.º 3, 4-5.

1978: Khan-Magomedov S. O. A. Rodchenko. El camino del artista en la producción de arte // Estética técnica. N.º 5-6.

1980: A. Vesnin. Del neoclasicismo arquitectónico al constructivismo, en Los pintores de la cultura socialista. Conceptos estéticos. Moscú, Nauka, 1981, pp. 305-339.

1982: Khan-Magomedov S. O. Diseño y archivo gráfico de VHUTEMAS // Arte decorativo de la URSS. N.º 8.

- 1983: Moisej Ginzburg. Milano, Franco Angeli (Italiano).
- 1986: Alexandre Rodtchenko: L'oeuvre complet. Paris: Philippe Sers. (Francés).
- 1990: Vhuthemas; Moscou 1920-1930, Paris, Ed. du Regard.
- 1995: Pioneros del Diseño Soviético. Moscú, Galart.
- 2000: Iugo-Lef y el constructivismo (basado en los materiales del archivo de N.º sokolov). Volumen 7: los movimientos creativos, conceptos, y organismos de la vanguardia soviética en siete volúmenes.
- 2003: El constructivismo. El concepto de la constitución de la forma. Moscú. Stroiizdat.
- 2007: Aleksnder Vesnin y el constructivismo. Moscú, arkhitectura-s.
- 2007: Suprematizm i arkhitektura. Arkhitektura.
- 2015: Gueorgui Krútikov: La ciudad voladora, utopía y realidad. Barcelona: Tenov.

De modo que el trabajo de Selim Khan Magomedov versa sobre la vanguardia soviética, puede sistematizarse en diferentes tipos de documentos y formas de elaboración de archivos, por ejemplo:

- a. Textos de explicación general del fenómeno, tales como: Pioneros de la vanguardia y El archivo que sistematizó la experiencia del VKHUTEMAS (Talleres de Enseñanza Superior de Arte y Técnica).
- b. Monográficos de arquitectos de la vanguardia, que fueron referentes importantes en la concepción de las utopías socialistas de la ciudad y del Estado.
- c. Discusiones particulares de las vanguardias, tales como las tradiciones y las lecciones del constructivismo y el constructivismo. El concepto de la constitución de la forma.

Se debe a Magomedov la caracterización histórica de la vanguardia, basado en los archivos y en las fuentes que logra articular, hace una

periodización histórica del fenómeno, centrándose en el constructivismo, que desde el punto de vista del autor va a lograr captar las necesidades de la nueva sociedad socialista.

Conclusión

1. Selim Khan Magomedov es un referente obligado para aquellos interesados en el estudio de la vanguardia soviética. Sus dibujos integran en un principio una mirada hacia la arquitectura local, para posteriormente explicar las transformaciones rurales y la inserción de los enclaves industriales. Principalmente es un referente para reflexionar acorde a la formación del arquitecto dedicado al estudio del pasado y la contribución objetiva de los hechos. Magomedov, antes de emitir un juicio, trata de entender las formaciones socioespaciales acordes a su contexto. Asimismo, rescata la formación de alternativas antes de replicar los discursos hegemónicos.
2. A él se debe en buena medida la comprensión de la constitución de la vanguardia soviética como un movimiento plural, no unimodo. Con sus estudios particulares sobre las distintas manifestaciones de los grupos e individuos que se movían dentro de este campo. Esto ha permitido entender muchas más cosas, tales como el conjunto de confrontaciones con las que se constituye la vanguardia soviética.
3. Destaca su rigor metodológica para la construcción de archivos, tanto de su trabajo sobre arquitectura como de otros campos de producción cultural. La permanente sistematización de conocer lugares y armar expedientes, es una labor que actualmente se ha perdido, si bien existen talleres para el dibujo, en ocasiones estos dejan fuera el tratar de asimilar lo que sucede en los contextos

determinados o las actividades actuales para la construcción de talleres en sitio, resuelven cuestiones puntuales; sin conocer los conjuntos territoriales.

4. Hoy su trabajo nos ayuda a explicar la importancia de la vanguardia soviética para el siglo XX. En cuanto una empresa difícil sobre todo por las fuentes consultadas y el estado actual de la historiografía de este proceso. Los acervos que pueden consultarse en español o inglés son limitadas, la mayor parte de ellas se encuentran en idioma ruso y se depende del curso de las traducciones. Otro elemento para considerar es la disparidad de formatos y procedencia de las fuentes, son pocos los documentos que permiten tener una visión general. Y quizá el elemento más importante a considerar es la propia situación política en la que estuvo inmersa la vanguardia soviética y en particular el constructivismo que determinó la construcción historiográfica.

Referencias

- Aavv, (1973). *Gran Enciclopedia Soviética*. Rusia. Editorial de la Enciclopedia Soviética.
- Aavv, (2010). *Gran Enciclopedia Rusa*, Rusia. Editorial Científica de la Gran Enciclopedia Rusa.
- Abramova, A., (1964). La herencia de los VKhUTEMAS. *Arte decorativo de la URSS*, N.º 4, pp. 8-12.
- Abramova, A. Vkhutemas-Vkhutein 1918-1930. Moscú, Escuela Superior de Arte e Industria de Moscú (anteriormente Stroganov), 1825-1965.
- Arhaval Comunidad de Agulo-Tabasaran “Khan-Magomedov Selim Omarovich” <https://vk.com/arhaval>.

- Hasanov, M. R. y Shikhalieva, S.Kh., Selim Khan-Magomedov-Arquitecto del pueblo de Daguestán. <http://zori-old.ru/obshchestvo/3790-selim-khan-magomedov-narodnyj-arkhitektor-dagestana>.
- Khan-Magomedov S. O. (1964). Tradiciones y lecciones del constructivismo. *Arte decorativo de la URSS*, N.º 9.
- Khan-Magomedov S. O. (1987). *Pioneers of Soviet Architecture*. New York, Rizzoli.
- Kotova, Tatiana. (2016). La Vanguardia Constructivista desde la historiografía Ruso-soviética. Trabajo de Máster, dirigido por María del Mar Díaz González y Francisco Manuel Erice Sebares, Universidad de Oviedo.
- Morozov, Aleksei. (2006). *Constructivismo. Bibliografía Anotada*. Rusia, Editorial Cultura de contacto.
- Sochor, Zenovia A. (1988). *Revolution and Culture. The Bogdanov-Lenin Controversy*. E.U., Cornell University Press.
- V. B. Besolov. (2012). Excelente científico ruso, ciudadano y patriota-Académico de arquitectura Selim Omarovich Khan-Magomedov (01/09/1928-05/05/2011). *Boletín del Instituto LAE*. N.º 1, 81-94. <https://cyberleninka.ru/article/n/vydayuschiysya-rossiyskiy-uchenny-grazhdanin-i-patriot-akademik-arhitektury-selim-omarovich-han-magomedov-09-01-1928-3-05-2011>.
- Zhadova, Larissa Alekseevna. (1982). *Malevich: suprematism and revolution in Russian art, 1910-1930*. Londres, Thames & Hudson.
- Zhadova, Larissa Alekseevna. (1968). Sobre la teoría del diseño soviético de los años 20. *Cuestiones de estética técnica*, Fascículo N.º 1, 78-107, Moscú: Iskusstvo.

CAPÍTULO VI
¿QUÉ HISTORIA PARA QUÉ
ARQUITECTO?

¿QUÉ HISTORIA PARA QUÉ ARQUITECTO?

Manuel Martín Hernández

Introducción

¿Qué historia para qué arquitecto? Esta pregunta debería ser respondida a partir de las cualidades del trabajo de los arquitectos y su formación en el ámbito cultural, a la vez que sus herramientas de trabajo cambian y las exigencias sociales, económicas o políticas que recaen en la arquitectura se están transformando. Aquí se pretende ampliar y revisar lo dicho en el 15.º Foro de Historia y Crítica de la Arquitectura Moderna, celebrado en Monterrey en agosto de 2017.

Parece que la historia de la arquitectura permite—junto a la teoría—que el arquitecto vaya construyendo su discurso arquitectónico, al mismo tiempo que va comprendiendo las cuestiones de su experiencia, pasando por las relaciones entre la teoría y el proyecto o entre este último y el edificio como “representación” de ciertas ideas sobre el mundo, hasta llegar finalmente a la complejidad urbana. El arquitecto dispondrá, por tanto, de unos criterios de pertinencia para enfrentarse a la reconstrucción de la razón compositiva y constructiva del hecho arquitectónico, que contribuya a desvelar su lógica y así alimentar su bagaje disciplinar latente.

Y ante este panorama ¿quién hace la historia de la arquitectura?, ¿el historiador?, ¿el arquitecto? Si la historia sigue siendo fiel a su etimología—στορα— debería ser ante todo “investigación”, “indagación”, de στορ,

“el que sabe”. Pero ¿existe alguna particularidad en la historia de la arquitectura que la hace diferente a otras historias? Y Luego, ante una situación de cierto desprecio por la historia y la teoría de la arquitectura tanto en la academia como en la profesión ¿qué papel deberían cumplir en la formación del arquitecto y en su trabajo profesional? A lo largo del ensayo se verá a qué historia y a qué arquitectura nos estamos refiriendo, para intentar responder a la pregunta acerca de qué historia para qué arquitecto.

Hay una cita de Claude Lévi-Strauss que Marina Waisman utiliza en el encabezamiento de la introducción de su *La estructura histórica del entorno* (1972); así dice el antropólogo:

Quando (...) se limita al instante presente de la vida de una sociedad, resultará en primer lugar víctima de una ilusión, porque todo es historia: lo que se ha dicho ayer es historia, lo que se ha dicho hace un minuto es historia. Pero, sobre todo, el investigador se condena a no conocer este presente, porque sólo el desarrollo histórico permite sopesar los elementos actuales y estimar sus relaciones respectivas. (Levy-Strauss, 1987).

Lo que sucedió ayer ya es historia, y esto es importante tanto para la crítica como para la propia historia de la arquitectura. Para precisar esta preocupación hay que ver un ejemplo arquitectónico reciente, con el objeto de denunciar los efectos de la ausencia de crítica y de historia.

Hija de la cuarta revolución industrial, marcada por la convergencia de sistemas ciberfísicos, datos masivos e internet de las cosas, se encuentra una serie de experiencias en el campo de la industria de la construcción que permiten que se pueda hablar ya de una Construcción 4.0. El robot Hadrian X de la empresa australiana Fastbrick Robotics es un buen ejemplo de esa revolución reflejada en los procesos de una construcción arquitectónica dependiente de la inteligencia artificial, la

robótica o la impresión 3D. Con solo el brazo robótico, y la ayuda de medios tradicionales de prefabricación (carpinterías, cubrición, instalaciones), una casa puede estar construida en tres días. Pero ¿cuál es el resultado arquitectónico? Una casa del siglo XIX que no es mejor que, por ejemplo, la de Darwin-Martin House en Buffalo de Frank Lloyd Wright de hace más de cien años y a la que el modelo construido se parece, bien es verdad que solo exteriormente; el interior es mucho peor.

Si se comparan las viviendas producidas en masa por esta empresa tecnológicamente avanzada con cualquier imagen de los suburbios norteamericanos de los años cincuenta del pasado siglo, las diferencias son escasas ¿Tanta investigación en tecnología robótica, internet de las cosas, computación 3D, para hacer un fraccionamiento vulgar? De hecho, esto ni siquiera es importante para sus promotores, lo que interesa es otra cosa: hay detrás proyectos de estrategia de alta tecnología, como el del gobierno de Alemania, sobre el que trabajan desde 2013 para llevar la producción a una total independencia de la mano de obra humana.

Además, ¿dónde está la novedad? Que la arquitectura es una de las profesiones técnicamente más atrasadas se sabía ya desde las vanguardias de la modernidad. En una publicación de 1936 su autor se preocupaba por el atraso de la industria de la construcción, frente a otros sistemas de producción más acordes con su tiempo, que proponía una producción masiva y prefabricada de la casa, comparando la construcción desordenada y con técnicas manuales de un edificio —como todavía sucede— con la moderna cadena de montaje de una fábrica de automóviles. (Farwell, 1936). De todos modos, la prefabricación y racionalización taylorista ya se había probado una década antes por algunos de los arquitectos más prominentes de la modernidad como Le Corbusier y Pierre Jeanneret en la Citiè Fruges (Pessac, 1925), con un sistema

de prefabricación de componentes estándar capaz de producir gran variedad de modelos, o Walter Gropius en la Siedlung Törten (Dessau, 1926), con su revolucionario tren de montaje en obra.

De hecho, las bases teóricas de la estandarización ya se discutían en el congreso de Colonia de 1915 de la Deutsche Werkbund, una asociación de artistas, técnicos e industriales fundada en 1907 con la tarea primordial de hacer competitiva la industria alemana, recurriendo, entre otras estrategias, a la tipificación. Así lo propuso Hermann Mathesius (1973) en las tesis que redactó para ser distribuidas entre los asistentes al congreso. La primera ya lo especificaba: «La arquitectura y con ella todo el campo de acción del Werkbund busca una estandarización y solo a través de ésta puede recuperar el antiguo significado general que le correspondió en épocas de cultura armoniosa»; la segunda tesis apuntaba a la tipicidad como fuente del nuevo “estilo”: «Solo la estandarización, que debe concebirse como resultado de una sana concentración, puede posibilitar el desarrollo de un nuevo gusto seguro, de validez general».

La historia, pues, sería un medio para desvelar mitos y verdaderas razones de ciertas arquitecturas. Decía Guy Debord (1999) que la historia era conocimiento «que ayudaría a comprender, al menos en parte, lo nuevo que iba a suceder. De ahí que la historia fuera la medida de la verdadera novedad; y quien vende la novedad tiene todo el interés del mundo en hacer desaparecer el medio de medirla». Posiblemente algo de esto hay en mucha de la arquitectura contemporánea que vive precariamente de ser publicada y al mismo tiempo publicitada por el ingente negocio de las revistas y monografías de arquitectura; pero no interesa, como dice Debord, detectar sus fuentes; por ello, suprimida la historia, parecería que todo es original.

En los pocos párrafos anteriores se ha hablado de historia, crítica y teoría. Al respecto, y antes de continuar, se debe realizar una precisión terminológica. En primer lugar, hay que recordar a Manfredo Tafuri (1972) quien, tras una serie de consideraciones, llegó a la conclusión de que la crítica se debía identificar con la historia.

Cualquier tentativa por separar crítica e historia es artificiosa y esconde una inconfesada crítica conservadora. Aislar la crítica en un limbo consagrado de forma abstracta al análisis de la actualidad — como si, por otra parte, existiera un tiempo ‘actual’ que no sea ya tiempo histórico significa aceptar el chantaje de las mitologías más transitorias y engañosas. (p. 212).

El proceso de la crítica se inicia en el momento presente, pero no se puede proceder si no se sitúa el objeto de la crítica en el devenir histórico. Por otro lado, la propia historia también necesita de un abordaje crítico. En segundo lugar, se habla indistintamente de teoría y crítica, porque ambas deben entenderse como una en el momento en que, como dice Terry Eagleton (2005), «es esta reflexión crítica lo que conocemos como teoría. Este tipo de teoría se produce cuando nos vemos obligados a tomar nueva conciencia de lo que estamos haciendo» (p. 39). Aunque es tradición que la teoría haga referencia a situaciones generales y la crítica al análisis de la situación concreta, ambas deben ser entendidas como parte de un mismo proceso de conocimiento.

Teoría, crítica e historia conforman así un mismo cuerpo de conocimientos y acciones. En este proceso de mutua colaboración la historia contribuiría a ampliar este panorama teórico y, por tanto, crítico. Sería, por tanto, una teoría-historia que, en palabras de Ashley Schafer (2006), sirviera como una plataforma desde la que «informar el modo en que

trabajamos, más que dictar lo que hacemos» (p. 10). Una teoría-historia que, al contrario de lo que se suele creer, sea no instrumental, flexible, modificable y adaptable a las condiciones de complejidad de la arquitectura. Una teoría-historia-crítica, contingente y abierta, como respuesta a la actual negación de las humanidades y como defensa, también, de la presencia de las ciencias sociales en la docencia de la arquitectura y en la profesión. (Martín-Hernández, 2009, p. 112).

Según Tafuri, la tarea del crítico debe ser siempre desmitificadora, por lo que necesita tomar distancia para poder así comprender sus casos de estudio con ciertas garantías. El crítico, el historiador, necesita siempre ir más allá desde una posición de autonomía; solo así su crítica (su trabajo histórico) será efectiva. Por otro lado, no hay *una* teoría, porque todo resulta ser mucho más complejo. Así, las relaciones que se establezcan entre la historia y la teoría no son excluyentes y no impiden, por lo tanto, la presencia posible de varias teorías. Eso es lo que explica el plural de *Teorías* en el título de su libro más conocido.

Sin embargo, años más tarde Tafuri decía: «No hay algo así como la crítica, solo la historia». Pasado el tiempo, y en manos de Tafuri, la crítica quedó inserta en la historia: «Lo que suele suceder es que lo que parece crítica, eso que se encuentran en las revistas de arquitectura, está hecha por arquitectos, que francamente son malos historiadores». Los historiadores —sigue diciendo— deben «valorar todos los elementos que rodean una obra»; solo en ese momento podrán descubrir «los márgenes de creatividad del arquitecto y del cliente» (Ingersoll, 1986). Todo ello solo será posible si se adopta una distancia conveniente, algo que el arquitecto-historiador, preocupado en producir el siguiente proyecto, es muchas veces incapaz de hacer.

¿Qué historia?

La historia adquiere todo su sentido cuando se quiere comprender el presente. La historia rodea a la humanidad, se mueven en la historia, hasta el punto que cualquiera, como dice Erich Kahler (1966), para «actuar y planear necesita el sólido fundamento de la memoria sedimentaria formada durante su vida, es decir su identidad personal», y también «una memoria comunal» que constituye precisamente la historia. Se trata de una memoria individual y también colectiva que permite a uno decidir y actuar en el presente. A esto se refiere también Marc Bloch (1982) —fundador en 1929, con Lucien Febvre, de la revista *Annales d'histoire économique et sociale*— en su fundamental e inconcluso *Apologie pour l'histoire*: «La incomprensión del presente nace fatalmente de la ignorancia del pasado. Pero no es, quizás, menos vano esforzarse por comprender el pasado si no se sabe nada del presente» (p. 38). El pasado y el presente se comprenden al unísono y poco se podrá saber de uno sin el otro.

Para construir su reflexión acerca del “oficio del historiador” Paul Ricoeur ha acudido a la metodología histórica que desarrolla el citado Bloch. Así dice Ricoeur (1990) respecto al índice de aquel libro: «Los títulos de los capítulos de método —observación histórica, crítica, análisis histórico— no nos dejan duda: marcan las etapas de una objetividad que se construye» (p. 31). El primer paso metodológico propuesto por Bloch, la “observación,” reconoce no poder presenciar el objeto pasado sino solamente estar ante sus “huellas documentales”. En este caso, la objetividad “reconstituye” los acontecimientos por medio de la “interrogatoria” a que el historiador somete los documentos. Las hipótesis planteadas—sigue diciendo Ricoeur—son las que elevan las huellas del pasado «a la dignidad

de hecho histórico». Antes del momento de la pregunta, el documento no era tal; es la pregunta la que inicia la tarea “crítica”, el segundo momento metodológico. Luego habrá que explicar y comprender los fenómenos sobre los que se está construyendo su historia. Es el momento del “análisis” por medio del cual se “recompone” lo historiado.

El proceso es objetivo, precisamente, porque no se trata de hacer revivir el pasado, sino de relacionar aquellos fenómenos entre sí en una “construcción,” no una “reconstrucción.” Que la tarea de la historia es construir y no reconstruir lo pasado tiene que ver directamente con el deseo de objetividad que subyace en toda la operación. En efecto, la objetividad de la historia «consiste, precisamente, en esa renuncia a coincidir, a revivir. Solo hay síntesis histórica porque, en primer lugar, la historia es un análisis y no una coincidencia emocional. Como todo otro sabio, el historiador busca las relaciones entre los fenómenos que ha distinguido» (Ricoeur, 1990, pp. 32-33). Se trata, como también dice Bloch, de una recomposición derivada del análisis que, cuyo resultado provisional, no debe confundirse con la reconstrucción del pasado.

Muchos creen—también en arquitectura—que el conocimiento del pasado permite anticipar el futuro; en el campo de las ciencias sociales a esto se le llama “historicismo.” En palabras de Karl R. Popper (1973), «la creencia, en especial, de que es la tarea de las ciencias sociales el poner al descubierto la ley de evolución de la sociedad para poder predecir su futuro [...], podría quizá describirse como la doctrina historicista central» (pp. 119-120). Esto es lo que el filósofo crítico se ha encargado de desmontar, y dejado claro en el prólogo de la primera edición de *The Poverty of Historicism* (1957). Al contrario de lo que defiende el historicismo, dice Popper, «no podemos predecir el curso futuro de la historia humana», fundamentalmente porque la historia o la sociología

no son ciencias que obedezcan a leyes —algo que sí hacen, por ejemplo, la física o la biología—; por lo tanto, «no puede haber una teoría científica del desarrollo histórico que sirva de base para la predicción histórica».

En cualquier caso, el historiador no actúa al margen de su subjetividad y su comprensión hermenéutica. En primer lugar, en el momento de escribir la historia—según titula Paul Veyne en su libro de referencia de 1970— los documentos no son asépticos, pues estos «tendrán el sentido que les otorgue la respuesta que cada uno dé a [sus] preguntas y, a su vez, [estas] tendrán su origen en otros periodos históricos, si el investigador posee la suficiente cultura, o en sus prejuicios, es decir, en el espectáculo de la historia contemporánea». En segundo lugar, el papel que representa el historiador en todo el proceso pasa a ser capital, pues su experiencia histórica, fundamental para su interpretación, «se compone de todo lo que el historiador puede aprender a lo largo de su vida, en sus lecturas y en sus relaciones humanas. No resulta sorprendente, pues, que no haya dos historiadores con la misma experiencia». En efecto, como ya Immanuel Wallerstein lo ha recordado, «hay un pasado real, pero siempre lo miramos desde el presente, con la lente que queramos aplicarle. Y, claro está, la consecuencia es que cada uno de nosotros ve un pasado distinto».

Finalmente, los datos—que por numerosos que sean son “indirectos e incompletos”— y la experiencia—en cuya variedad residiría “la objetividad histórica”— conforman su investigación histórica. Lo que sí ha sido objeto de debate es la ausencia de método:

El primer deber del historiador es fijar la verdad, y el segundo hacer inteligible la trama. Existe una crítica histórica, pero no un método histórico, ya que no hay un método para comprender. Por consiguiente, cualquiera puede hacer de historiador improvisado, o mejor dicho, podría hacerlo, si no fuera porque la historia, a falta de método, requiere poseer una determinada cultura.

Nuestra historia es contingente, dice Bruno Latour, «agitada por el sonido y la furia». ¿Y en qué consiste la contingencia? Responde William Rasch: «simplemente, [en] que las cosas puedan ser de otra manera distinta de lo que son», por lo que el futuro es impredecible; «como el futuro no ha ocurrido todavía, nunca puede asegurarse que las predicciones sobre él han sido correctas». No es este el lugar para desarrollarlo, pero conviene al menos recordar que esa indeterminación predictiva a que se refiere Wallerstein es la que causa la crisis de la idea misma de proyecto en la contemporaneidad, tal y como lo desarrollamos en el anterior 15.º Foro (2017).

El concepto de “contingencia” es vital para la arquitectura porque, dice Jeremy Till en su fundamental *Architecture depends*, esta «no solo es contingente como disciplina sino irremediablemente contingente». Esto no significa otra cosa que «la arquitectura depende de otros en cada etapa de su viaje desde los esquemas iniciales a su ocupación». La arquitectura está en permanente conflicto con el comitente, la burocracia y el mercado, primero; y con los usuarios que “mancillan” —a juicio de muchos arquitectos y críticos— la “espléndida belleza” de los productos arquitectónicos, después. La autonomía disciplinar —un tema de cierto auge hace medio siglo— sigue siendo el objetivo de las escuelas y de la profesión; pero, como se ha visto, hay muchos temas importantes que vienen de fuera de la disciplina y que obligan a ser conscientes de «los aspectos políticos del espacio, de los azares de las vidas de los usuarios, de los diversos modos de comunicación y representación, de una definición en expansión del conocimiento arquitectónico y de la ineludible contingencia de la práctica».

¿Qué arquitecto?

Este apartado se inicia con Kenneth Frampton, un historiador de referencia, importante por mirar la arquitectura siempre más allá de ella

misma. Así dice en una entrevista realizada en 1999: «En la medida en que los límites entre la arquitectura y la vida son extremadamente confusos, no se puede evaluar aquella del mismo modo que las demás bellas artes». Es por ello que Frampton propone introducir «criterios éticos, ecológicos, psicológicos y biológicos» en la enseñanza de la arquitectura. Sin duda, detrás de esta afirmación se encuentra la intrínseca complejidad de la arquitectura. La complejidad tiene que ver con la situación que describe en varios textos Edgar Morin y que obliga a establecer una cierta adecuación «entre nuestros saberes discordes, troceados, encasillados en disciplinas, y por otra parte unas realidades o problemas cada vez más multidisciplinares, transversales, multidimensionales, transnacionales, globales y planetarios». La arquitectura, cuya pedagogía tiene mucho que ver con la primera parte de la cita de Morin, es, sobre todo, lo que se afirma en la segunda parte.

Es por ello que Frampton sugiere sumar a los saberes propios de la arquitectura un espectro de conocimientos y discusiones confluyentes ya desde la propia formación de sus técnicos: «Está claro que los criterios éticos, ecológicos, psicológicos y biológicos deben introducirse en la enseñanza de la arquitectura, sin abandonar la tradición cultural de lo nuevo en la que estamos comprometidos», todo ello porque, como ya sabían los arquitectos más descollantes de la modernidad, la arquitectura, en toda su complejidad, «refleja —según Sigfried Giedion— las condiciones de la época de la que proviene. La arquitectura es fruto de toda clase de factores: sociales, económicos, científicos, técnicos, etnológicos, etcétera».

Y ese contexto debe ser abordado por disciplinas con metodologías y alcances diferentes: geografía, sociología, economía, política. Imagínense, por tanto, hasta qué punto la arquitectura necesita liberarse del corsé clásico (forma/función/construcción) para abarcar su propia realidad. Pero,

en cualquier caso, como recuerda Tafuri, conviene no rendir la obra ante el contexto, con todo lo complejo que este pueda ser; no se puede elaborar una crítica arquitectónica dejando el objeto de la crítica al margen.

Desplazar la investigación de un texto —una obra, tal como se nos ofrece, con todo su carácter de aparentemente completa— a un contexto no es suficiente. El contexto encierra a la vez lenguajes artísticos, realidades físicas, comportamientos, dimensiones urbanas o territoriales, dinámicas políticos-económicas. Pero se va rompiendo continuamente a causa de ‘accidentes técnicos’: [...] se rompe por la actuación de técnicas de dominio diversas, cada una de las cuales tiene su propio lenguaje intraducible.

En efecto, véase todo lo que una teoría de la arquitectura, que Peter Buchanan (2012) llama “integral,” debería contener:

[...] la experiencia individual subjetiva, incluyendo el placer estético; las dimensiones comunitarias y culturales de la experiencia subjetiva, tales como el significado, el simbolismo y los valores compartidos; los campos objetivos de las conductas observadas [funciones]; las características físicas de la forma y el funcionamiento biológicos [y, para la arquitectura, la forma, el material, la construcción, etcétera]; y los variados sistemas en los que esas funciones y formas objetivas [incluyendo las de los edificios] operan —ecológico, económico, técnico, sociológico, etcétera.

De todos aquellos apartados que Buchanan enlista, solo el cuarto hace referencia al objeto físico arquitectónico construido; el resto tiene que ver con las condiciones de objetividad y subjetividad personal y colectiva o los sistemas en los que la arquitectura se implanta.

Quizá sea oportuno ahora recordar que se cumplen cincuenta años de la publicación del texto de Tafuri “Per una critica dell’ideologia architettonica” en la revista *Contropiano*, y que se tradujo al español en la

añorada colección de *Arquitectura y crítica* de la editorial Gustavo Gili, dirigida por Ignasi de Solà-Morales. Mucho ha pasado desde entonces y que críticos e historiadores se han apresurado a bautizar (neo y posfuncionalismo, posmodernidad, *high-tech*, neobarroco, regionalismo crítico, minimalismo, deconstrucción, virtualidad, sustentabilidad, poshumanismo, parametricismo, etcétera), pero la aguda intuición de Tafuri ha quedado demostrada, salvo honrosas excepciones, a través de la absoluta inacción de una profesión entregada al capital y a los más aberrantes poderes políticos. Este largo párrafo debería ser leído antes de intentar averiguar si las cosas han cambiado después de medio siglo:

Para los arquitectos, el descubrimiento de su ocaso como ideólogos activos, la comprobación de las enormes posibilidades tecnológicas de la racionalización de la ciudad y del territorio, unido a la confirmación cotidiana del derroche de estas posibilidades y del envejecimiento de los métodos específicos de diseño antes de poder verificar sus hipótesis en la realidad, generan un clima ansioso, que deja entrever en el horizonte un final muy concreto y temido como al peor de los males: el declive de la ‘profesionalidad’ del arquitecto y su inserción, sin atenuantes tardo humanistas, en programas en los que el papel ideológico de la arquitectura será mínimo.

Que los arquitectos teman esta nueva situación profesional, real ya en países de capitalismo avanzado, y que ante ella se conjuren neuróticamente con rebuscadas teorías formales e ideológicas, sólo es un índice del atraso político de este grupo intelectual.

Esta situación de sometimiento está descrita muy bien por Dejan Sudjic (2007) en *The Edifice Complex*, donde vemos pasar ante nosotros arquitecturas—firmadas por eminentes arquitectos contemporáneos—convertidas en un simple juego de formas vacías destinadas al consumo

y la representación, ausentes de cualquier discurso como no sea la apropiación de una terminología filosófica o científica artificialmente traducida, que enmascara intereses no confesables abiertamente y cuya intención es, como señala oportunamente Neil Leach en su *The Anaesthetic of Architecture* (2001), “anestesiarse” a la ciudadanía:

La estetización del mundo induce a una forma de entumecimiento, reduce toda conciencia del dolor al nivel de la imagen seductora. Lo que está en riesgo en este proceso de estetización es que el contenido político y social se pueda sustraer, absorber y negar. La seducción de la imagen trabaja contra cualquier sentido subyacente de compromiso social. (p. 80).

Como ha sucedido con edificios que incluso ganan premios internacionales, estos se construyen en su mayor parte para maquillar y disimular por medio de la “gran forma” negocios especulativos de altos vuelos. Por eso muchas veces, cuando se habla de arquitectura, el discurso queda reducido a cuestiones arbitrarias de forma, en lugar de, por ejemplo, temas más importantes como la crítica de las estructuras económicas y de poder a las que sirve, como bien nos recuerda Diane Ghirardo (1984) (una buena conocedora de la arquitectura fascista italiana) en “Architecture of Deceit” (“La arquitectura fraudulenta”):

Crear que solo los elementos formales son importantes en la arquitectura, revela una negativa monumental a enfrentar problemas serios; evita una crítica de la estructura de poder existente, de las formas en que se usa el poder y de la identidad de aquellos a cuyos intereses se sirve. Hacer lo contrario podría implicar abrir una caja de Pandora con temas mucho más complicados: el racismo, la explotación y la manipulación de los valores de la tierra, los precios, los recursos, los permisos de construcción, la zonificación y los impuestos en nombre de una pequeña élite de poder, así como preguntas más amplias sobre nuestra situación cultural actual.

Al mismo tiempo, es peligrosamente ingenuo sugerir que el mundo posea una armonía ineludible que un arquitecto solo necesita descubrir en el ámbito de las formas y los sentimientos. (p. 114).

Pero sucede—según Ghirardo— que la tradición de la arquitectura, en casi todas las épocas, dicta que «en ninguna de sus manifestaciones la profesión se atreve a cuestionar las políticas de la construcción: quién construye qué, dónde, para quién, y a qué precio». De este modo, son los profesionales—arquitectos, críticos e historiadores— los que deberían asumir «su responsabilidad ante lo que se construye —en todas sus ramificaciones—estaremos más cerca de conseguir una arquitectura sustanciosa». Así, preocupada solo de las apariencias, inmersa en estériles disputas formales que enmascaran su situación junto al poder político, ideológico o económico, la arquitectura aparece así, como instrumento de dominio y control. Es el arquitecto quien decide cómo y de qué modo habitar, que ejerza un cierto control sobre la sociedad, y ocupe el espacio de libertad de los individuos.

Recuérdese, sin embargo, que no siempre el arquitecto estará presente; sucede en la llamada “arquitectura sin arquitectos,” (e incluso sin un técnico presente) que ejemplifica más del 85% de todo lo edificado, y es aún más interesante cuando se contempla una arquitectura que no ha necesitado para su definición de edificio alguno. Así se ve en un bello pasaje de Louis Kahn (1981) sobre la escuela:

La escuela comenzó con un hombre bajo un árbol, un hombre que no sabía que era un maestro, y que se puso a discutir de lo que había comprendido con algunos otros, que no sabían que eran estudiantes. Los estudiantes se pusieron a reflexionar sobre lo que había pasado entre ellos y sobre el efecto benéfico de aquel hombre. (p. 64).

Ignacio Lewkowicz y Pablo Sztulwark (2003), al recordar esta referencia que hace Kahn a una arquitectura sin edificio, dicen: «Lo que convierte al árbol en objeto arquitectónico no es su carácter de cosa entre las cosas, sino su estar tomado por una apropiación arquitectónica de ese espacio» (pp. 57-58). Por lo tanto, es la gente en el momento en que se apropia de sus espacios, mediante la definición de lugares, los que hacen la arquitectura posible. Por ello tiene todo su sentido la crítica de Christian Norberg-Schulz (1980), en el tiempo en que escribía su *Genius Loci*, acerca de que era común «dar más importancia a las herramientas que a nuestro mundo de la vida» (p. 6); de ese modo, procesos, técnicas y representaciones dejaban al margen las experiencias individuales, socioculturales, perceptuales y prácticas, que son las que, al cabo, definen la arquitectura como tal. Y esa situación no ha cambiado: lo vemos en el abuso de programas informáticos cada vez más sofisticados, no solo para una presentación renderizada tridimensional de lo que aún no ha sido construido, sino incluso para el procesamiento paramétrico de datos complejos donde el arquitecto es ahora la máquina.

En cualquier caso, si en efecto fueran las fuerzas socioculturales las que dan forma a la arquitectura, esta empieza a definirse mucho antes de que intervenga el arquitecto y continúa “haciéndose” mucho más allá de su formalización, en manos ya de sus habitantes. (Porter, 1999). Pero la formación del arquitecto y la propia profesión insisten en priorizar su pertenencia exclusiva a una cultura autónoma, lo que ha llegado a fijar el mito moderno del arquitecto-héroe, quien «tiene ideas, actúa como autor de esas ideas, y desarrolla esas ideas por medio del proyecto. Como autor tiene autoridad, que es al mismo tiempo un prerequisite para su credibilidad como profesional» (Schneider y Till, 2009, p. 97). Hay, así, una secuencia ininterrumpida que va desde la idea al producto final,

perpetuado en los media y el sistema educativo: el arquitecto-héroe acaba siendo, ciertamente, un personaje puesto en venta en el mercado de la arquitectura, que da «una confortante familiaridad con el genio que disfraza la realidad de cuán poco del ambiente construido tiene que ver con un arquitecto-autor quien quiera que sea». (Schneider y Till, 2009).

¿Qué arquitectura?

Para entender a qué arquitectura se refiere, hay que fijarse en sus cualidades funcionales, espaciales y tectónicas, así como en las herramientas mediante las que aquella se presenta y representa. Se empieza con un episodio que parece de capital importancia pues señala una frontera infranqueable acerca de los límites de la representación gráfica de la arquitectura.

Es sabido que, en sus diversas colecciones de grabados y textos, Giovanni Battista Piranesi, que desarrolló su trabajo en los casi sesenta años centrales del siglo XVIII, fue socavando los fundamentos de la arquitectura anterior a él (la referencia a lo clásico; la teoría de las proporciones; y el sometimiento al canon). Con todo, lo más importante en su caso fue el modo como en la segunda serie de las *Carceri d'invenzione*, y por lo tanto, tan pronto como en 1761 (la primera serie era de 1745), acaba con la posibilidad de representar la arquitectura a partir, precisamente, de lo que poco más tarde se definirá como la esencia de la arquitectura: su cualidad espacial. Las cárceles —que Piranesi llamaba “invenciones” o “caprichos”— muestran espacios imposibles que, sin embargo, fueron dibujados cuidadosamente, pero los hacía fluir más allá del marco representado, y desintegraba el espacio en múltiples fragmentos, de tal modo que en ningún momento logran mostrar lo

que sería el espacio real. El resultado de las representaciones de esos espacios distópicos de Piranesi es que, en palabras de Manfredo Tafuri, su «fraccionamiento, distorsión, multiplicación, descomposición» no es más que la crítica definitiva de la posibilidad de comunicar visualmente un espacio arquitectónico.

Hay que detenerse en la segunda versión de su *Carcere XIV*. Una rápida mirada al grabado en su sector inferior permite ver un espacio de tres naves, con dos hileras de pilares intermedios, mientras que arriba se ve el ámbito limitado a la izquierda por una arcada gótica (“El arco gótico” es el nombre convencional de esta lámina). Si se mira de nuevo abajo, se ve cómo la escalera de la izquierda empieza a subir hacia el primer pilar lateral para girar en ángulo recto y llegar a una plataforma situada entre aquel pilar y uno de los soportes centrales. Pero si miramos arriba, estos dos mismos pilares se encuentran unidos por arcos (el inferior, rebajado y el superior, apuntado) situados en el mismo plano; la sensación es extraña porque nada resulta ser lo que lógicamente se había imaginado que sucedería: resulta que el espacio principal no tiene tres naves sino dos, como atestiguan las cerchas maestras de madera cuyo eje central coincide con el pilar doble que se había imaginado situado entre las naves lateral derecha y central, aunque resulta ser un único soporte central. En definitiva, mediante el manejo de herramientas de representación, Piranesi demostró que el espacio arquitectónico no se puede representar, y al mismo tiempo que la arquitectura no es sustituible por su representación, por perfecta que esta sea, pues o nunca se aproximará a la realidad o, definitivamente, miente.

Acerca de este caso ejemplar, se refiere a un texto poco conocido de un arquitecto cuya producción teórica se publicó entre los siglos XVIII y XIX. Charles-Francois Viel —en sus *Principes de l’Ordonnance et*

de la *Construction des bâtiments*, 1797—, afirma que los arquitectos «aprenden su oficio en las escuelas solo dibujando». Pero este hecho —dice— se va a convertir en un obstáculo para la excelencia arquitectónica, «dada su incapacidad para determinar muchos de los atributos materiales del edificio y de sus cualidades espaciales». En efecto, la profundidad, tal como la describe Maurice Merleau-Ponty, no equivale a las otras dos dimensiones, porque es la dimensión del espacio vivido, allí donde el ser humano experimenta y se representa el mundo con todos sus significados. Por ello, explica Alberto Pérez-Gómez, «la normalización de la perspectiva como una proyección homóloga a la planta y el alzado tiene un efecto negativo en la percepción espacial». El ser humano representa continuamente el espacio de un modo psicofisiológico, a través de su conciencia encarnada en todo el cuerpo. Lo que sucede con la construcción perspectiva, como con cualquier dibujo sobre papel e incluso una representación digital renderizada, es que se trata de una abstracción que transforma «el espacio psicofisiológico en espacio matemático». Por lo tanto, el espacio arquitectónico real, como ya se sabía a principios del siglo XIX, no es representable en todos sus atributos. En todo caso se debería construir, y esta construcción del espacio no sería solo material, sino que se realizaría fundamentalmente recorriéndolo, viviéndolo, habitándolo, transformándolo, poniendo en juego para ello todos los sentidos y capacidades.

Como se sabe, el espacio como ingrediente esencial de la arquitectura ya estaba en las descripciones de los interiores de iglesias que G. W. F. Hegel explicaba en sus lecciones de 1826 (*Philosophie der Kunst oder Ästhetik*, editadas póstumamente entre 1836 y 1838), sumado, además, a consideraciones funcionales cambiantes: «la iglesia es, por así decirlo, el lugar para un gran pueblo, el sitio de lo interior y eterno. [...]

por eso es necesaria una subdivisión del espacio para los diversos fines [...]. Todas las construcciones del exterior se determinan a partir de lo interno». Sin embargo, no fue sino hasta finales del siglo XIX cuando se definió la arquitectura como *Raumgestalterin* (“arte de crear espacios”). Esta definición se debe a August Schmarsow en su conferencia de cátedra «Das Wesen der architektonischen Schöpfung» de 1893, donde, basándose en la idea de que «lo esencial es solo el cierre del espacio» de Eduard von Hartmann, se remite a las teorías de las sensaciones de su época para afirmar lo siguiente:

[...] el espacio que nos rodea donde quiera que estemos, el que levantamos desde ahora y siempre alrededor nuestro y que consideramos, incluso, más necesario que la forma de nuestro propio cuerpo, resulta de las huellas de la experiencia sensorial, a las que contribuyen las sensaciones musculares, la sensibilidad de nuestra piel y la constitución de todo nuestro cuerpo.

Tan pronto como hemos aprendido a sentirnos a nosotros mismos y nosotros solos como el centro de ese espacio cuyos ejes de coordenadas se cortan en nosotros, hemos encontrado el valioso núcleo, [...] sobre el que se basa la creación arquitectónica.

Por medio de la teoría del espacio arquitectónico, su esencia pasaba desde este momento por las cualidades de su experimentación. De ese modo, queda fijado este concepto fundamental para la arquitectura:

El sentido del espacio (*Raumgefühl*) y la imaginación espacial (*Raumphantasie*) empujan hacia la creación espacial (*Raumgestaltung*) y buscan su satisfacción en un arte. Lo llamamos arquitectura y lo podemos denominar en alemán, brevemente, como creadora de espacio (*Raumgestalterin*). (Schmarsow, 2008).

El espacio habitable constituye uno de los fundamentos de la arquitectura y, ya en las primeras décadas del siglo XX, de la crítica que la modernidad hizo a la vieja insistencia en los aspectos formales o epidérmicos o el debate sobre los estilos durante el siglo XIX. La negación de los códigos preestablecidos, el rechazo de la historia como referente, o la deslegitimación de la autoridad académica, se van a producir así, además de por un discurso de vanguardia, por la presencia del espacio arquitectónico como matriz disciplinar, un espacio que permitía el movimiento a su través y que, como ya se vio, no puede representarse. Así lo dice Bruno Zevi (1969), refiriéndose a los medios tradicionales de la expresión arquitectónica de su época, en relación con las cualidades multidimensionales del espacio arquitectónico:

[...] ninguna reproducción gráfica o fotográfica de un edificio puede hacernos prescindir de la experiencia espacial e incluso la representación cinética de un film no recoge sino una de las infinitas sucesiones mediante las que podemos disfrutar de un espacio. El ritmo dilatado o condensado, cerrado o articulado, nítido o complejo, elemental o misteriosos y movido, de una cavidad, y todavía más, de un conjunto de ambientes, es la ambición que brota de la fantasía arquitectónica y solo puede ser captado a través de la meditada lectura que hagamos de un edificio, observándolo desde todos los puntos de vista, mediante múltiples itinerarios. (p. 49).

Luego está la cualidad tectónica de la arquitectura, lo que significa no solo considerar los modos constructivos y estructurales que la hacen posible sino, sobre todo, el “potencial expresivo” de esos modos, de tal manera que, según Frampton, «la tectónica adquiere el carácter verdadero de arte en la medida en que equivale a una poética de la construcción, pero en este caso la dimensión artística no es figurativa ni abstracta». La solución

de las esquinas en los edificios americanos de Ludwig Mies van der Rohe, o en otro sentido, el problema de las juntas en las intervenciones de Carlo Scarpa sobre edificios existentes, explicarían perfectamente el concepto.

Está también el tema de la información a través de la que se muestra (y se comprende) la arquitectura. Franco Purini ha resumido algunos de los instrumentos destinados a su conocimiento:

Conocerla (la arquitectura) significa antes de nada habitarla, recorrerla para desentrañar sus tramas espaciales en su dilatarse y comprimirse, para apreciar los valores visuales y táctiles de sus materiales, para constatar cómo la luz la construye, para valorar de qué modo afronta la prueba del contexto. Pero este conocimiento de primera mano, al que no se llega sino a través de una progresiva *educación de la mirada* [...] no basta.

Para el estudio de la arquitectura, esta precisión es importante: no solo el edificio debe ser mirado (fotografiado o filmado) porque se tiene un “oficio” que se desarrolla a partir de una serie de herramientas geométricas que se han utilizado en el momento del proyecto y construcción y deberían ser analizadas también como parte del proceso histórico. A pesar de la prevención ante su representación, como se vio con Piranesi y Viel, esta sigue cumpliendo un papel importante derivado de la inevitabilidad del proyecto.

Sin el estudio del edificio por medio de las plantas, las secciones, los alzados, sin el uso de maquetas [...] el arquitecto no podrá llegar a aquella *sabiduría métrica* que es uno de los fundamentos de su oficio. El conocimiento del que hablo no es tanto conocimiento de la historia de la arquitectura, cuanto de la *arquitectura en la historia*.

Las plantas y las secciones, por ejemplo, no son solo documentos que permiten construir un edificio, sino la única muestra disponible que explique la razón arquitectónica del mismo. El que las historias de

arte al uso, al referirse a la arquitectura, ofrezcan una información puramente fotográfica, y casi siempre de fachadas no hace más que abundar en su dificultad de atender a lo específico de la arquitectura. Hay que recordar que el arquitecto se titula como tal sin haber hecho nunca un edificio. Algún papel cumplirán —por tanto— los dibujos de presentación y representación en la comprensión de la arquitectura, lo que a su vez tiene un curioso corolario: el valor que, sobre todo a partir del siglo XVIII y hoy más que nunca, tienen los dibujos de arquitectura, a menudo desprovistos de su teórico valor instrumental y confundidos, al tratarlos como fin en sí mismos, con una obra plástica.

Esta posiblemente, sea una situación derivada de la definición de la arquitectura por Immanuel Kant, en su *Crítica del Juicio* (1790), como aquel “arte de la forma” donde «lo esencial de un edificio lo constituye la acomodación del producto para un cierto uso [...], y a él, como condición, se subordinan las ideas estéticas».

Hay dos clases de belleza: belleza libre (*pulchritudo vaga*) y belleza sólo adherente (*pulchritudo adhaerens*). La primera no presupone concepto alguno de lo que el objeto deba ser; la segunda presupone un concepto y la perfección del objeto según éste. Los modos de la primera se llaman bellezas (en sí consistentes) de tal o cual cosa; la segunda es añadida, como adherente a un concepto (belleza condicionada), a objetos que están bajo el concepto de un fin particular.

Por ello, muchos han leído la arquitectura como un arte inferior, merced a su “belleza adherente,” una cualidad que presupone una determinada finalidad, y que, por lo tanto, para acceder al mundo de las “artes puras” debería despojarse de todo lo que la caracteriza, excepto aquello (que los arquitectos traducen en fachadas o lienzos de pared interiores) solo definido para la vista, leído, entonces sí, como composición artística representada a escala. Pero así se habrá alejado definitivamente de la arquitectura.

¿Qué historia de la arquitectura?

Marina Waisman, en la Introducción a su *La estructura histórica del entorno* (1972), ha señalado tres funciones que permiten apreciar “el valioso papel” que la historia de la arquitectura desempeña. Tiene una “función crítica,” lo que permite valorar la arquitectura en un momento determinado; una “función exploratoria,” que destaca elementos olvidados o desatendidos; y una “función normativa,” que conduce, o por el contrario, borra trayectorias. Al mismo tiempo, y para evitar la mitificación de la historia, propone no aceptar «la imposición de idealidades y esquemas predeterminados»; para ello se apoya en *La arqueología del saber* de Michel Foucault, de tal modo que la historia debería liberarse de «la continuidad, la tradición, el desarrollo y la evolución, la mentalidad, la conciencia colectiva, etcétera», al mismo tiempo que hay otras opciones que «deben ser revisadas y reconstruidas antes de su utilización: las categorías y los principios de clasificación, los tipos institucionalizados, las síntesis, las unidades o conjuntos a los que se refiere en este trabajo sin revisar la legitimidad de la delimitación que implican». Se trata, por lo tanto, del reconocimiento «de las discontinuidades, de las rupturas, de las dispersiones, de la coexistencia de diversos tipos de historicidad», reuniendo un «material histórico libre de preconceptos y ampliamente comprensivo», con el objetivo final de replantear críticamente «las nociones tradicionales» con las que se han comprendido los datos históricos.

Sin embargo, la fortuna crítica de la “pura visibilidad” (*reine Sichtbarkeit*, por su teorización alemana) es evidente en muchos de los análisis e historias de la arquitectura del siglo XX. En el caso de Heinrich Wölfflin —cuya primera edición de *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* es de 1915—, además de los discursos purovisibilistas de Robert Visser o Konrad Fiedler, son evidentes las influencias del espacialismo y el

formalismo que vienen de Schmarsow o Alois Riegl (representantes de la llamada Escuela de Viena). Para Wölfflin hay cinco categorías que se presentan en el texto citado como pares enfrentados: lineal y pictórico; superficie y profundidad; forma cerrada y forma abierta; pluralidad y unidad; lo claro y lo indistinto. Se debe a Wölfflin no solo la puesta en valor del arte de todas las épocas sino la insistencia en que su crítica debe hacerse a la luz de los principios y culturas propias de cada una de ellas. Uno de sus discípulos, Paul Frankl, en *Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst*, desarrolló aquellos conceptos aplicándolos a la lectura morfoespacial de la arquitectura, combinando cuatro fases históricas — en cierto modo arbitrarias—, que señalarían un cierto análisis evolutivo, con tres tipos de forma (espacial, corpórea y visible) y añadiendo una última “intención de propósito” que relacionaría “el proyecto y las funciones sociales” aunque de un modo poco desarrollado.

La influencia de estos autores citados en el entorno del Warburg Institute, una vez que este se trasladó a Londres, hizo posible el desarrollo de los análisis formales, tipológicos e iconológicos de Rudolf Wittkower, entre otros, los recogidos en *Architectural Principles in the Age of Humanism* de 1949, donde el manejo de la tratadística o el discurso sobre las herramientas del arquitecto, además de la profunda relación con la cultura de la época, le permitió elaborar lecturas antológicas de arquitectos como Andrea Palladio, de quién produjo la famosa tabla comparativa de esquemas de villas. También los esquemas de Colin Rowe, colaborador del anterior en sus inicios, en sus comparaciones de gabinete entre arquitecturas disímiles —como la más conocida entre la Malcontenta de Palladio y la Villa Stein de Le Corbusier y Jeanneret— tuvieron una enorme influencia proyectual en algunos prominentes arquitectos a un lado y otro del Atlántico.

Estas lecturas desapasionadas y ocularcentristas de la arquitectura van a ser pronto discutidas por toda una tradición analítica que proponía además experimentar la arquitectura; es el caso de Steen Eiler Rasmussen, quién en *Experiencing Architecture* de 1959 —traducción inglesa del original danés— no solo asume su condición espacial, sino que introduce al ser humano como ser sintiente y, sobre todo, habitante. Por ello, dice, «la arquitectura es un arte funcional muy especial: delimita el espacio para que podamos habitar en él y crea el marco de nuestra vida»; y no está allí para ser mirada desde fuera sino “para vivir en ella.” Definitivamente, «no basta con ver la arquitectura; hay que experimentarla», sustituyendo el tiempo del recorrido —en la tradición de Giedion ya citada— por el tiempo del calendario, como demostraría años más tarde Christian Norberg-Schulz en un libro cuyo título, *Existencia, espacio y arquitectura*, discute desde el principio el ocularcentrismo del simple recorrido a través del espacio arquitectónico, sustituyendo la palabra “tiempo” del título del libro de Giedion por “existencia”.

Aquí hay que añadir un fenómeno interesante propio de los arquitectos-historiadores y que se ve, por ejemplo, en las historias de la arquitectura moderna escritas por Giedion (1941) o Zevi (1950). En ellas sus autores defienden determinadas líneas proyectuales a seguir. A este modo de justificar una manipulada e interesada visión histórica se refiere Rayner Banham en “History and Psychiatry” (1960), cuando ataca la mitificación de esa “Arquitectura Moderna” que, en manos de su maestro Pevsner o el propio Giedion, necesitaba generar “zonas de silencio” entre 1910 y 1926 que borrarán del decurso histórico desde el expresionismo alemán a la obra de arquitectos clave que resultaban molestos para el deseo de fabricar una progresión lineal que iba desde el racionalismo y el funcionalismo del siglo XIX (y aún más atrás) hasta los años treinta del siglo XX y de ahí al futuro.

Esta es, precisamente, la “historia operativa” que Manfredo Tafuri criticaba en su obra *Teorías e historia de la arquitectura*. Para ello Tafuri se concentró en el análisis de toda la historia de la arquitectura moderna desde el Renacimiento hasta sus contemporáneos, a la vez que verificaba la situación en que se encontraban los instrumentos de la disciplina. Demostró así no solo un profundo conocimiento de esas teorías e historia, sino además un ojo educado que sabía mirar desde su formación arquitectónica; este hecho le permitía entender sus documentos no solo literarios, sino también los construidos. La “crítica operativa” de aquellos historiadores buscaba “proyectar” una precisa orientación poética, originada a través de análisis históricos deformados según un programa de futuro. De ese modo, el exigible rigor analítico de toda tarea historiográfica era sustituido «por juicios de valor ya constituidos, válidos para la acción inmediata». Esa historia se forzaba para justificar el presente y convertía la lectura del pasado en una especie de antídoto contra las incertidumbres del futuro. «Se hace historia de la arquitectura —sigue diciendo Tafuri— porque se busca el significado de la arquitectura actual; pero para resolver las angustias del presente nada vale proyectar sobre el pasado certidumbres que hay que superar».

Para evitar aquella manipulación, el método tafuriano propone fragmentar los componentes arquitectónicos —provenientes de su intrínseca complejidad— para proceder a análisis separados, su historia y su crítica. Más tarde, aquellos elementos se recomponen en una “construcción histórica” que dé cuenta de la totalidad de la obra. Véase que se trata de una construcción y no una “reconstrucción,” pues este término «implica una realidad preexistente que debe ser plasmada», y sobre esto Tafuri no está de acuerdo; por ello prefiere «hablar de construcción histórica». La crítica resultante será contingente y tendente a un “proyecto histórico.” Un proyecto, porque al construir una nueva síntesis se estará “inventando” otro objeto, y como tal proyecto será siempre provisional, sus hipótesis serán revisables y sus logros, supera-

bles. Un proyecto histórico al que correspondería una “historia verdadera” que —y sigue Tafuri— «no es aquella que se arroja con ‘pruebas filológicas’ indiscutibles, sino la que recoge su propia arbitrariedad, que se reconoce como ‘edificio inseguro’», resultado de aquel “proceso de desmitificación”.

Conclusión

La pregunta ¿quién hace la historia de la arquitectura? creo que ha quedado respondida: quién sepa de arquitectura, y esto será exigible tanto al historiador como al arquitecto-historiador. Interesa menos la proveniencia profesional del historiador de la arquitectura que el hecho de que sepa efectivamente qué es la arquitectura, algo que ni siquiera se puede asegurar en el caso de los mismos arquitectos. Esto necesitará, sin duda, que quien haga historia de la arquitectura conozca sus principios, sus herramientas, sepa apreciar sus cualidades funcionales, formales, espaciales, tipológicas, constructivas, estructurales; sus lógicas contextuales, profesionales, pedagógicas; las entrañas de los procesos proyectuales, las relaciones con el lugar, sus significados, sus cualidades patrimoniales; finalmente, los problemas de su experiencia, y, en suma, su razón compleja.

Por ello, para saber de arquitectura no nos basta con la historia o la teoría; hay que saber también mirar para conocerla, porque, al fin y al cabo, en la arquitectura el documento es el edificio. La descripción de aquello que se ve, lejos de ser trivial, se significa como un problema teórico importante: es necesario un cierto pensamiento arquitectónico para saber dónde está el interés de cada obra más allá de su razón histórica. Es necesario, por tanto, disponer de unos “criterios de pertinencia” para enfrentarse al análisis, a través del cual reconstruir la razón compositiva y constructiva del hecho arquitectónico, contribuyendo así a desvelar sus lógicas. Para encontrar estas lógicas compositivas, presentes en cualquier obra, se habrá necesitado sin duda la ayuda de los archivos, de las teorías

imperantes al pensar la obra y de las poéticas personales de sus autores, de las relaciones con la clientela, del conocimiento de las razones culturales, económicas y políticas del momento; se habrá sabido de los avatares del proyecto, del proceso constructivo y de las modificaciones sufridas hasta la actualidad. Al acercamiento histórico “objetivo” se habrán sumado la interpretación de aquellas fuentes, el recorrido por las intencionalidades, sus éxitos y fracasos. Pero al final, será conveniente conocer y experimentar directamente el objeto arquitectónico del que aquí se habla.

Referencias

- Banham, Reiner (1981), *Design by choice. Ideas in Architecture*, Nueva York Rizzoli.
- Bemis, Albert Farwell (1936), *The Evolving House III. Rational Design*, Cambridge, MA, Massachusetts Institute of Technology.
- Bloch, Marc (1982), *Introducción a la historia*, México D.F. FCE.
- Buchanan, Peter, (2012) “The Big Rethink Part 3: Integral Theory,” *The Architectural Review* 231, 1381, marzo.
<http://www.architecturalreview.com/essays/thebigrethinkpart-3integraltheory/8626996.article>.
- Daguerre, Mercedes y Giulio Lupo (1985), “Entrevista a Manfredo Tafuri,” *Materiales* 5, marzo, 17-27.
- Debord, Guy (1999), *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, Barcelona: Anagrama.
- Devillers, Christian (1990), “Sur l’histoire et l’analyse architecturale,” *Les cahiers de la recherche architecturale* 26, 95-103.
- Eagleton, Terry (2005), *Después de la teoría*, Barcelona: Debate.
- Frampton, Kenneth (1999), *Estudios sobre cultura tectónica*, Madrid: Akal.

- Frankl, Paul (1981), *Principios fundamentales de la Historia de la Arquitectura*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Ghirardo, Diane (1984), "Architecture of Deceit," *Perspecta* 21, 110-115.
- Giedion, Sigfried (2009), *Espacio, tiempo y arquitectura*, Barcelona: Reverté.
- Hegel, G. W. F. (2006), "Arquitectura," *Filosofía del arte o Estética (verano de 1826)*, Madrid: Abada y UAM.
- Jeremy Till (2009), *Architecture depends*, Cambridge, MA y Londres: The MIT Press.
- Kahler, Erich (1966), *¿Qué es la historia?*, México D.F.: FCE.
- Kahn, Louis I (1981). "Forma y proyectación," en Christian Norberg-Schultz y J. G. Digerud, *Louis I. Kahn, idea e imagen*, Madrid: Xarait.
- Kant, Immanuel (2007), *Crítica del Juicio*, Madrid: Tecnos.
- Latour, Bruno (2007), *Nunca fuimos modernos*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Leach, Neil (2001), *La an-estética de la arquitectura*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Lévi-Strauss, Claude (1987), *Antropología estructural*, Barcelona y Buenos Aires: Paidós.
- Lewkowicz, Ignacio y Pablo Sztulwark (2003), *Arquitectura plus de sentido*, Buenos Aires: Altamira.
- Ingersoll, Richard (1986), "There is no criticism, only history. An interview with Manfredo Tafuri," *Design Book Review*, 9, 8-11.
- Martín Hernández, Manuel (2015), *La casa en la arquitectura moderna*, Barcelona: Reverté.
- Martín-Hernández, Manuel "Vers une théorie et une critique de l'architecture," en Kenneth Frampton y Hélène Jannière (editores) (2009), *La critique en temps et lieux*, París: Éditions du patrimoine, 99-112.
- Merleau-Ponty, Maurice (1993), *Fenomenología de la percepción*, Barcelona: Planeta-Agostini, 1.
- Morin, Edgar (2000), *La mente bien ordenada*, Barcelona: Seix-Barral.
- Muthesius, Hermann (1973), "Tesis del Werkbund," en Ulrich Conrads, *Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX*, Barcelona: Lumen, 37-39.

- Norberg-Schulz, Christian (1975), *Existencia, Espacio y Arquitectura*, Barcelona: Blume.
- Norberg-Schulz, Christian (1980), *Genius Loci. Towards a Phenomenology of Architecture*, Nueva York: Rizzoli.
- Panofsky, Erwin (1973), *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona: Tusquets.
- Pérez-Gómez, Alberto (2014), *De la educación en arquitectura*, México D.F.: Universidad Iberoamericana.
- Pérez-Gómez, Alberto (2014), *Lo bello y lo justo en la arquitectura*, Xalapa, Veracruz: Universidad Veracruzana,
- Popper, Karl R. (1973), *La miseria del historicismo*, Madrid: Alianza.
- Porphyrios, Demetri (1985), “On Critical History,” en Joan Ockman (edición), *Architecture, Criticism, Ideology*, Princeton, NJ: Princeton Architectural Press.
- Porter, David (1999), “Why Do Architects Wear Black?” en Anne Elisabeth Toft (edición), *Ethics in Architecture*, Aarhus: EAAE.
- Purini, Franco (2001), *Comporre l'architettura*, Roma y Bari: Laterza.
- Rasch, William (2000), *Niklas Lubmann's modernity: the paradoxes of differentiation*, Stanford, CA: Stanford University Press.
- Rasmussen, Steen Eiler (2004), *La experiencia de la arquitectura*, Barcelona: Reverté.
- Ricoeur, Paul (1990), *Historia y verdad*, Buenos Aires: FCE.
- Rowe, Colin (1978), “Las matemáticas de la villa ideal,” en *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*, Barcelona: Gustavo Gili, 9-31.
- Saunders, William S. y Nancy Levinson (2007), “Questions of Value: An Interview with Kenneth Frampton” en William S. Saunders (edición), *Judging Architectural Value*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 116-123.
- Schafer, Ashley (2006), “Theory After (After-Theory),” *Perspecta*, 38, 107-124.
- Schmarsow, August (2008), “La esencia de la creación arquitectónica”, Traducido en <https://historiadelarte2008.wordpress.com/2008/09/26/la-esencia-de-la-creacion-arquitectonica/>.

- Schneider, Tatjana y Jeremy Till (2009), "Beyond Discourse. Notes on Spatial Agency," *Footprint* 2, 4, 97-111.
- Sudjic, Dejan (2007), *La arquitectura del poder*, Barcelona: Ariel.
- Tafuri, Manfredo (1977), "Arquitectura e historiografía; una propuesta de método," *Arquitectura* 204-205, 90-96.
- Tafuri, Manfredo (1972), "Para una crítica de la ideología arquitectónica," en Manfredo Tafuri; Massimo Cacciari y Francesco Dal Co, *De la vanguardia a la metrópoli*, Barcelona: Gustavo Gili, 13-78.
- Tafuri, Manfredo (1984), *La esfera y el laberinto*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Tafuri, Manfredo (1972), *Teorías e Historia de la Arquitectura*, Barcelona: Laia.
- Till, Jeremy (2005), "The negotiation of hope," en Peter Blundell Jones; Doina Petrescu y Jeremy Till (edición), *Architecture & Participation*, Londres; Nueva York: Spon Press, 23-41.
- Veyne, Paul (1984), *Cómo se escribe la historia*, Madrid: Alianza.
- Waisman, Marina (1972), *La estructura histórica del entorno*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Wallerstein, Immanuel (2005), *Las incertidumbres del saber*, Barcelona: Gedisa.
- Wittkower, Rudolf (1995), *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, Madrid: Alianza.
- Wölfflin, Heinrich (1945), *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, Madrid: Espasa-Calpe.
- Zevi, Bruno (1969), *Arquitectura in nuce*, Madrid: Aguilar.

CAPÍTULO VII
EL PAPEL DE LOS CRÍTICOS
EN LA ARQUITECTURA
CONTEMPORÁNEA

EL PAPEL DE LOS CRÍTICOS EN LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA

José Eduardo Carranza Luna

Antecedentes

La reflexión e interpretación sobre el quehacer y coherencia de los arquitectos, con sus obras, pensamientos, teorías y condiciones particulares en cada etapa de la humanidad es quizás un ejercicio atribuible desde el renacimiento al mercado del arte, sobre todo a partir de la crítica especializada en los círculos culturales para emitir juicios acerca de las obras de los grandes maestros de la época. Aunque en general la crítica es tan antigua como la historia misma de las civilizaciones, pues siempre han requerido los gobernantes de la opinión, aquiescencia y aceptación de un experto o conocedor a manera de filtro para la adquisición de piezas de cierta calidad o valor, para la adquisición de piezas piedras o metales preciosos, objetos de arte o para seleccionar a la persona ideal para construir sus palacios, castillos o templos. La crítica la mayoría de las veces tuvo un carácter promotor de creadores de acuerdo con el grado de conocimiento que se tenía del arte, era evidentemente utilitaria, constructiva y retroalimentadora, pero también se usó para depurar y calificar el trabajo de los artistas, de los escritores y de los arquitectos, para alabar y ensalzar a los favoritos o bien para destruir, denostar y desbancarlos de la gracia de los poderosos.

El juicio de valor, los axiomas y los criterios para interpretar, distinguir, analizar y demostrar los valores, errores, anomalías, teorías, conceptos o mensajes ocultos de las obras de arquitectura, su estética, poética, aportes, logros, significados, percepciones o bien sus influencias, depende totalmente de las bases teóricas, cantidad de información y conocimiento que tiene quien ejerce la crítica.

La crítica comporta un juicio estético. Dicho juicio consiste en una valoración individual de la obra arquitectónica que el crítico realiza a partir de la complejidad del bagaje de conocimientos de que dispone, de la metodología que usa. Al mismo tiempo parte de un compromiso ético: la mejora de la sociedad, el enriquecimiento del gusto artístico, la defensa de la adecuación de la arquitectura a sus fines. (Montaner, 1999).

El riesgo de la crítica de equivocarse al referirse o describir a una determinada obra, hablar de sus virtudes o de sus irregularidades es muy amplio y frecuente, sobre todo en aquellos casos en que lo desconocido, lo fuera de lo común, las innovaciones inesperadas, están por encima del entendimiento y comprensión del crítico, del experto o especialista en temas de arquitectura. El riesgo de errar es aún más alto cuando el concepto de calidad trastoca los “valores” que la sociedad ha establecido como válidos e irrefutables o cuando las nuevas propuestas atentan contra los intereses económicos de la clase poseedora del “arte oficial”.

Ha resultado, sobre todo a partir del siglo XIX, muy común realizar la crítica arquitectónica desde otras ciencias o campos del conocimiento ajenos a la arquitectura, con frecuencia se han usado teorías cercanas a la arquitectura que han servido de base para interpretar las formas, conceptos y nuevos enfoques de la realidad arquitectónica. Lo cual de alguna manera ha resultado positivo para entender y describir la arquitectura.

Los distintos enfoques que se han desplegado para realizar la crítica y análisis de los hechos arquitectónicos han pasado desde el positivismo neoclasicista (de tradición clásica) en su lucha contra del barroco, la cultura *beaux arts*, con la academia como única rectora de los juicios de valor del arte y la arquitectura, pasando por el racionalismo, la sociología marxista, el materialismo dialectico, el empirismo, el existencialismo, y otras filosofías del siglo XIX, hasta llegar a la crítica tipológica, crítica racional, las teorías de la comunicación o de la lingüística, la semiótica y la semántica, la fenomenología y el post estructuralismo del siglo XX. Todas tuvieron su momento de rigor científico que le daba a la crítica validez por encima de los criterios intuitivos, empíricos o del gusto social. Los científicos propiciaron la interpretación que se ha venido haciendo a partir del siglo XIX, de los fenómenos arquitecturales desde la filosofía, la psicología, la sociología, la antropología, la economía, la historia y otras disciplinas humanistas con teorías que ayudan a entender mejor las propuestas y los contextos en los que se desarrollan, algunos con mayor o menor fortuna.

La crítica artística, literaria, filosófica, periodística, social o política ha incursionado a menudo en la valoración de los objetos arquitectónicos, para ello han desarrollado modelos basados en teorías explicativas de sus propias disciplinas, en las evidentes influencias que permean de manera indistinta los campos de las artes, las artes visuales o de la ciencia en general, influjos que suelen ser comunes a la literatura, la escultura, la pintura o la música y que afectan por igual su desarrollo. La crítica siempre tropieza con dificultades epistemológicas, por tratarse de ciencias ajenas a la arquitectura, con posicionamientos doctrinales *a priori*, que dejan a un lado la tecnología, el urbanismo, el contexto social, la situación medioambiental del entorno, los espacios, las características de los diferentes materiales y especificidades técnicas o constructivas que son difíciles de abordar desde otros ámbitos que no sean específicos de la arquitectura.

La crítica de cierta manera ha contribuido a discernir de entre lo verdaderamente valioso de la arquitectura y lo que no lo es, para ello ha asumido parámetros objetivos, científicos y comunicables, asimismo ha podido denunciar las desviaciones que se hacen de las teorías consolidadas. También se ha viciado de cuestiones subjetivas como la moda o el gusto, ha buscado incansablemente los métodos más apropiados para ejercer los juicios de valor, con teorías científicas que permiten distinguir “entre arquitectura construida, arquitectura vivida, arquitectura sentida, arquitectura significada, percibida, incluso heredada. La base teórica para este tipo de crítica puede proceder de axiomas previos que se consideran adecuados y por lo tanto verdaderos (método lógico), o bien, de un cierto grupo de obras arquitectónicas que se utilizan como obras paradigmáticas, como modelos representativos de la máxima calidad (método empírico).

La interpretación del quehacer arquitectónico mediante artilugios de otras ciencias o desde otras disciplinas ha sido una constante que ha impedido analizarla desde su esencia formal, espacial, estilística o tipológica, de tal suerte que se ha abandonado la explicación desde la propia disciplina, se habla de todo menos de arquitectura y sus elementos constituyentes. Adorno, sostiene que: «[...] todo gremio político-económico ha comprendido como evidente que lo que importa es transformar el mundo, considerando mera frívola travesura el interpretarlo».

Cosa que se puede trasladar a la arquitectura, ya que los críticos han ideado infinidad de modelos de análisis y métodos (supuestamente infalibles y científicos), para interpretar a las obras, su mensaje oculto, sus sistemas de significación, sus orígenes, los rasgos distintivos de los procesos comunicativos, lo mismo que para localizar las interferencias, las anomalías o los mensajes de su lenguaje.

Los precursores y sostenedores de los juicios arquitectónicos

Tal y como los autores del libro narran en su introducción, la arquitectura del siglo XX es prácticamente desconocida, a pesar de que cuantitativamente la producción de ese siglo es mayor que la fabricada en los siglos precedentes, los poblanos no conocen los asentamientos fundados después de la traza colonial, mucho menos las obras y sus autores, se desconocen los fundamentos que llevaron a su creación, los materiales utilizados y la autoría intelectual ubicada en su contexto y tiempo.

No se tiene la tradición de conocer las obras arquitectónicas y a sus autores, cuentan casi siempre quién las impulsó, qué gobernante las inauguró, pero pocas veces se reconoce a los arquitectos o ingenieros que las concibieron, se desconocen sus posturas frente a la producción arquitectónica de fuera.

En Europa, la gente común y corriente, hasta la más sencilla sabe quién es el arquitecto de tal o cual obra, saben perfectamente si es local o es de otro país, se enteran de la opinión de los expertos sobre lo sobresaliente o no de cada una de las arquitecturas destacadas. No se requiere estudiar arquitectura para conocer a los arquitectos de renombre y sus obras más significativas. Es normal que la historia del edificio siempre vaya acompañada por el nombre del arquitecto, por las características arquitectónicas y la escuela, tendencia o corriente a la que pertenece. Sorprende el nivel de profundidad con que se analizan las distintas arquitecturas, la crítica especializada es leída por una buena mayoría de personas.

En cambio, a nivel local, ni los supuestos especialistas aciertan a ubicar correctamente a los autores de aquellas arquitecturas más significativas de las ciudades, sus descripciones corresponden al nivel cultural que priva en todo el país.

En fin, este trabajo no intenta en ningún momento denostar ni criticar a los críticos de la arquitectura que producimos en México, sino más bien se trata de hacer notar nuestras deficiencias para procurar superarlas. Se deben explicar los acontecimientos culturales trascendentales, sus manifestaciones arquitectónicas, las actitudes, condiciones y creencias que los motivaron.

La arquitectura nacional, la clasificada como identitaria, no es la que se produce en las zonas metropolitanas de las ciudades de México, Guadalajara, Monterrey o Puebla, ni tampoco es la que se hace en ciudades históricas con patrimonio cultural clasificado y declarado, la arquitectura nacional es la que se construye por doquier, con expresiones populares llenas de carencias plásticas, sin cualidades artísticas y sobre todo muy lejanas de las corrientes estilísticas mundiales.

Se desdeña desde siempre la producción regional de la frontera norte, de la península de Yucatán, de Aguascalientes, del bajío o la de los lugares de las playas y puertos más importantes del país y solo se acuerdan los historiadores de estos lugares cuando algún arquitecto de la constelación nacional construye o diseña un edificio en ese ámbito, y todo lo demás les parece irrelevante.

La crítica artística en la medida que se caracteriza por la emisión de un juicio, se desarrolla en proximidad a la teoría, la estética y la historia. La misión de la crítica va mucho más allá, es mucho más compleja, está impregnada de problemas metodológicos y contradicciones. Su misión es la de interpretar y contextualizar, y puede entenderse como una hermenéutica que desvela orígenes, relaciones, significados y esencias.

La crítica de la arquitectura es una actividad intelectual que intenta explorar el pensamiento, intenciones, valoraciones y la filosofía de los autores de edificios significativos, asume el cuestionamiento de lo producido y lo juzga a través de parámetros y posturas que intentan ser

universales, basados en el conocimiento y expertiz de los críticos, con una actitud imparcial sobre el desarrollo de la arquitectura, su expresión acabada y el rol que esta juega en el contexto nacional e internacional.

La crítica debe ser ejercida descubriendo los argumentos del poder y su ideología, interpretada en su contexto urbano, su impacto social y su valor en relación a otras arquitecturas y a la memoria de la ciudad.

A pesar de que se tiene, por ejemplo, a teóricos de la talla de Rafael López Rangel, Ramón Vargas Salguero, García Canclini, Fernando Tudela, Bonfil Batalla, solo por señalar a los que utiliza Yolanda Bojórquez, quienes han aportado esa claridad indispensable para entender el movimiento moderno en México (y en América Latina), explicaron los nuevos caminos que se han ido emprendiendo en el resto del mundo. Dice Lorenzo Rocha en una entrevista realizada por Manuel Guerrero para la revista Código:

[...] las opiniones se presentan al público de manera inconexa, no veo un campo fértil para las discusiones y debates productivos entre autores. Los críticos de arquitectura en México somos más propensos al monólogo que al diálogo.

[...] algunos arquitectos [...] se muestran resistentes a la cultura dominante y aplican en sus proyectos el pensamiento crítico, mientras que otros son condescendientes con los deseos de las élites poderosas y se esfuerzan en obtener el mayor provecho posible a partir de las condiciones sociales predominantes. Los teóricos y críticos de arquitectura actuales denominan a los arquitectos condescendientes como «poscríticos» y a su tendencia general como «arquitectura proyectiva».

Que no es otra que la que usa las formas y el lenguaje de moda sin más cuestionamientos que su propio criterio y gusto.

Considero que aún es muy escasa la producción teórica que guíe la producción nacional por falta de teóricos y de maestros que señalen

bajo que principios debe llevarse a cabo el quehacer nacional de la producción arquitectónica contemporánea, no moderna.

Algo terriblemente cierto es que, según Bojórquez, «todavía, a principios del siglo XXI, se siguen formando arquitectos con el pensamiento de los teóricos de las primeras décadas del siglo XX», si se juzgara a la arquitectura mexicana a través del discurso de los arquitectos contemporáneos se haría justo bajo este estigma paradigma, de que muchos de ellos suponen que aún están haciendo arquitectura moderna o de que quisieran verla de manera independiente del resto de la cultura arquitectónica o de lo que acontece en el mundo y pensamiento occidental, en términos arquitectónicos y artísticos, nuestro principal modelo y guía de desarrollo.

Las evidencias obtenidas en este estudio demuestran que en la enseñanza de la teoría de la arquitectura en las primeras décadas del siglo XXI sigue imperando la visión de José Villagrán García y los arquitectos que le han seguido, y muy poco o nada se estudia de los otros enfoques teóricos.

En el caso de la arquitectura contemporánea es importante establecer en términos metodológicos si se trata de una crisis producto del devenir histórico de los procesos de modernización, pues no se trata de cualquier crisis sino de la crisis del movimiento moderno y de su producción arquitectónica. En México hace mucha falta un autor que analice la arquitectura contemporánea de los años 80 del siglo pasado al presente; es decir sobre la arquitectura de los últimos 40 años, desde un enfoque escudriñador que nos permita detectar, cuando menos, las teorías de los autores de las obras, de sus inclinaciones y tendencias, así como de los resultados logrados en los edificios más representativos del quehacer nacional. Sobran críticos que no pueden diferenciar la arquitectura actual, de esta época, la cual es diferente a la postulada por los

arquitectos modernos; los extraordinarios estudios, crónicas y reseñas recientes son incapaces de notar la enorme diferencia que existe entre la arquitectura moderna y la contemporánea. Esta es la forma en cómo se ha hecho la historia de la arquitectura en todo el país. La crítica arquitectónica a nivel central ya cuenta con muchos y muy buenos autores, por eso se juzga pertinente ver lo que pasa en el resto del país, en ciudades como Hermosillo, Veracruz, Mérida, Monterrey, Tijuana o Ciudad Juárez, por hablar de algunas, lo cual daría un panorama más certero del panorama nacional. Causan hilaridad las historias de la arquitectura nacional que solo hablan de lo que se hizo en la ciudad de México, ignorando la otredad. Por lo tanto, en este trabajo se aborda, aunque de manera tangencial, el papel de los críticos y teóricos de la arquitectura en Puebla.

El movimiento moderno revolucionó las formas, los conceptos y las aspiraciones de una nueva sociedad, pero al igual que en las épocas anteriores después de la segunda guerra mundial llegó su apogeo y finalmente tuvo que sustituirse por otra que si cumpliera con las necesidades que los nuevos tiempos y circunstancias le planteaba.

La crisis de la arquitectura en la década de los años 60, era tan solo una de las expresiones de la crisis mundial de la sociedad moderna, la confrontación de las dos potencias, de las protestas en contra de la guerra de Vietnam, del mayo de París y de la Invasión a Praga en la cual la sociedad se hallaba sacudida por un fuerte enfrentamiento entre las generaciones de los adultos y la de los jóvenes, sus aspiraciones, enfoques y creencias con respecto al mundo, eran diferentes y eclosionaban entre sí, las revueltas estudiantiles y sindicales en contra del orden establecido, las explicaciones de los fenómenos sociales, la lucha de clases, el racismo, el modo de producción capitalista y el sistema económico eran duramente criticados y requerían de una revisión a la luz de las

explicaciones de las ciencias sociales y las humanidades, las acciones y posturas cada vez más críticas en contra de las políticas de los gobiernos, se agudizaron, se exacerbaron, dando origen a la represión jamás emprendida contra la población civil, en varios puntos del planeta, además de las de Praga y París, se dieron en varias ciudades de Italia, en Pekín (Beijín) y por desgracia también en México.

El desesperado intento de los Estados Unidos por detener el avance del comunismo se tensionó a raíz de que los soviéticos les derribaron el avión espía “U2” (1960) y por el descubrimiento (1962) por parte de los Estados Unidos de bases de misiles nucleares de alcance medio de origen soviético en territorio cubano. Pactándose la retirada de los misiles soviéticos de Cuba y el retiro de los misiles nucleares estadounidenses de Turquía. La construcción en 1961 del muro de Berlín.

Las diferencias entre el pensamiento de izquierda y de derecha se agudizaron, los eruditos empezaron a escribir para dar cuenta de la situación, para descifrarla, para buscar salidas menos agresivas con la gente y sobre todo con los pueblos del llamado tercer mundo. La juventud exigía a gritos su derecho a disentir y ser escuchada, a manifestar su opinión sobre los problemas que aquejaban al mundo, a ser considerada en la toma de decisiones, a conducir su propio desarrollo, a ser responsable y comprometida, a enterarse de lo que pasaba, a resolver las contradicciones de clase, a apoyar los movimientos de rebelión que se sublevaban contra la asfixiante maquinaria estatal, que atosigaba y reprimía al individuo en su intento de ser libre.

El modo de producción capitalista, el espacio como mercancía, los estudios de la vida cotidiana, la reproducción de las relaciones sociales en el capitalismo, la sobrepoblación, la contradicción entre ciudad y el campo, el cese de la convivencia Estado-Iglesia, la alteración del orden

establecido fue trastocado. Se empezaron a hacer presentes nuevas explicaciones de los fenómenos sociales, un nuevo modo de ver y entender el mundo, reflejándose no solo en la crítica y en los escritos de los intelectuales, filósofos, políticos y luchadores sociales, sino también en los arquitectos y en los críticos del arte.

La crítica arquitectónica encontró en la economía política y la sociología marxista las respuestas a la crisis por la que atravesaba, el materialismo dialéctico y la lucha de los contrarios explicaba la pobreza y el problema de la vivienda, la sobrepoblación, las hambrunas, al espacio y la vida humana, el urbanismo y la función social del hábitat. Todo ello en la explicación de la arquitectura como parte del mercado (inmobiliario), en su condición utilitaria y concreta, en un mundo a todas luces inequitativo, enajenante y perverso. El giro hacia la crítica de la ciudad y al urbanismo capitalista se convirtió en algo normal y hasta cotidiano, todos los pensadores empezaron a tocar los temas más generales en torno al fenómeno urbano y a dejar en *stand by* a los aspectos particulares de la forma a los sistemas compositivos, a las características expresivas, espirituales y poéticas de la arquitectura.

Las explicaciones sociológicas de la ciudad, sobre todo a partir de las aportaciones de Walter Benjamin y Lefebvre, (sociología urbana y la geografía humana) desde una perspectiva marxista y bajo el pensamiento filosófico de Hegel, Nietzsche o Descartes, se desarrollaron a partir de los años 60 del siglo XX, con escritos sociales y científicos de autores como Manuel Castells, Edward Soja, David Harvey, Mark Gottdiener o Alain Touraine entre otros; «se ha llegado incluso a afirmar que mucho del mejor urbanismo fue realizado por marxistas, y el mejor marxismo por urbanistas».

El enfoque lefebvriano en lo científico se enfrentó con el estructuralismo de Louis Althusser, Claude Levi-Strauss o Michel Foucault, quien

publicó en 1966 *Les Mots et les choses* (Las palabras y las cosas) durante el auge de su interés por el estructuralismo y fue vinculado rápidamente con intelectuales como Jacques Lacan, Claude Lévi-Strauss y Roland Barthes como el más nuevo de la última oleada de pensadores con la intención de derrocar el existencialismo, popularizado por Jean-Paul Sartre.

La crítica de la arquitectura moderna

Los precursores y sostenedores de los juicios específicamente arquitectónicos surgieron a finales del siglo XVIII. Montaner en su libro de *Arquitectura y Crítica: Historia de la crítica en la arquitectura* (1999) señala a Francesco Milizia y concretamente en sus *Principi di Architettura Civile* (1785), cómo uno de los iniciadores de la crítica, quien, con el apoyo de la filosofía de Kant, realizó una crítica en contra del barroco.

Para ejercer la crítica se debía de conocer a fondo al objeto arquitectónico, Walter Benjamin planteaba que la «auténtica crítica de arte y arquitectura debe desarrollarse, por lo tanto, en presencia del original, en su mismo lugar»:

De la forma se deben atender las cuestiones espaciales, la relación entre lógica estructural y composición, las cuestiones funcionales, los itinerarios y las percepciones, los lenguajes y materiales utilizados, deben ser los patrones esenciales del juicio.

Los arquitectos modernos desarrollaron la crítica a niveles considerables, entre algunos de esos muchos Bruno Taut publicó entre 1910 y 1920 *La corona de la ciudad*, *Arquitectura alpina*, *El constructor del mundo* y *La disolución de las ciudades*; Josep Lluís Sert (1902-1983), publicó su libro *Can*

Our Cities Survive?, (1942); Lucio Costa (1902-1998), divulgó *Razones de la nueva arquitectura* (1934) y otros ensayos (1986); Peter Collins (1920-1981), *Los ideales de la arquitectura moderna. Su evolución: 1750-1950* (1965), en estos y otros textos podemos ver la crítica arquitectónica, ejercida a plenitud, exponiendo además su pensamiento y su modo de ver y entender la nueva arquitectura, incluso Louis I. Kahn (1901-1974), en los textos recopilados por Alessandra Latour en *Louis I. Kahn. Escritos, conferencias y entrevistas* (1991), expone su divinización de la idea, el orden y la simetría. Y una de sus más destacables aportaciones se refiere al concepto de nueva monumentalidad en arquitectura.

La revolución en el arte, la estética, la arquitectura, el diseño y la artesanía, derivó de la producción en serie proveniente de la revolución industrial, de la evolución de la técnica constructiva y de las nuevas concepciones estructurales que esta permitía. Los temas literarios y pictóricos cambiaron en el siglo XIX, se dejaron de lado las apologías a los héroes o a la patria, la estética historicista, los temas religiosos o mitológicos, la iglesia, la aristocracia y los políticos dejaron de ser los clientes principales del arte, aparecieron los marchantes de arte moderno y con ellos la venta en galerías a la sociedad civil y a la naciente burguesía. En 1874 tuvo lugar en París la primera exposición impresionista, con independencia y sin la aprobación de la “Academia de Bellas Artes” y con esta la llegada del arte moderno a Europa.

A finales del siglo XX, el posestructuralismo fue el movimiento que más revuelo causó, por ser una contracultura que rompió con las teorías establecidas, impulsó el posmodernismo, criticó el alcance de la semiótica estructuralista, centrada en comprender el código y no el mensaje, los post-estructuralistas asumieron lo siguiente:

La existencia de estructuras que se yuxtaponen unas con otras produciendo el marco en el que los individuos se mueven, el estudio se dirige a cómo se forman estas estructuras: a la intervención, los efectos y los modos de participación que tiene la estructura, los actores que en ella se encuentran e interactúan y, sobre todo, la historia (actor principal de la obra). En síntesis, el postestructuralista argumenta que, si bien es cierto que todo acto o dicho se circunscribe dentro de un marco definido y dependiente de una estructura social, no hay producto (ni estructura ni sujetos por separado), solo hay un proceso en constante devenir y cambio, esto sin llegar a conclusiones disyuntivas (esto o esto), sino conjuntivas (esto y esto).

Para el siglo XX, la primera escuela que integró todas las enseñanzas en un programa único fue la Bauhaus, la cual estableció los fundamentos de la arquitectura moderna y creó las bases de lo que hoy se conoce como diseño gráfico, la tipografía y el diseño industrial.

Crítica y arquitectura moderna en México

A decir de los críticos de la arquitectura moderna la introducción de la arquitectura funcionalista en México trajo consigo no solo los modelos sino las técnicas, tecnologías y nuevos materiales de construcción que a su vez propiciaron el desarrollo de la industria nacional y junto con ello desencadenaron procesos productivos novedosos que a la postre le dieron a la arquitectura moderna una característica particular y única al no poder reproducir o que se estaba produciendo en el extranjero. La arquitectura funcionalista tuvo que ser adaptada a las condiciones de cada lugar y a los recursos técnicos de que se disponían en cada localidad (Segre, 1975, 195) esta arquitectura funcionalista surgió a partir de los

arquitectos vanguardistas que viajaron a Europa y trajeron consigo las nuevas ideas Mario Pani, Juan Sordo Madaleno, Juan O'Gorman, Pedro Ramírez Vázquez, Luis Barragán entre otros.

Por supuesto que esos procesos suceden en determinantes históricos particulares, lo que impide formar copias idénticas, ahí se encuentra el peso de la historia. La modernidad no es un fenómeno que se copie de modelos precedentes, sino que tiene un desarrollo diferenciado en la historia de cada país. Cosa en la que se coincide plenamente, pues las copias idénticas no se pueden lograr por mil aspectos propios del nivel de desarrollo de las fuerzas productivas, se carece de los elementos técnicos y tecnológicos de los países donde se crearon los modelos arquitectónicos, pero es un punto que estoy muy lejos de debatir en el presente trabajo, solo que hace falta conocer más acerca de los teóricos mexicanos de la arquitectura contemporánea, los foros en los que expresaron sus ideas guía y los textos desarrollados por ellos, a diferencia de la arquitectura moderna que si los tuvo, aunque podríamos también ir en busca de las teorías a partir de los discursos (tal y como lo hizo Bojórquez) y explicaciones sobre la producción arquitectónica de arquitectos mexicanos destacados que tuvieron una propuesta única no moderna y con un acento local extraordinario fruto de ese peso de la historia (del contexto cultural, económico, social y político) al que hace referencia. En México en cambio se tiene a los más brillantes críticos de la arquitectura contemporánea, enseñaron a identificar lo que estaba mal, dijeron lo que no debía hacerse, explicaron con amplitud y claridad que el enemigo a vencer era el funcionalismo moderno de corte internacional desprovisto de identidad nacional, muchos de ellos a pesar de haber sido formados en la época del movimiento moderno buscaron con sus obras caminos diferentes a los de los dictados de los grandes

maestros, como fue el caso de Legorreta, González de León, Abraham Zabludovsky Kraveski, Sordo Madaleno y otros.

De esta manera, lo que se presenta es un funcionalismo subdesarrollado, con un lenguaje formal mucho más simple, que permitía su construcción expedita, la conjunción de espacios y su ductilidad, y que ofreció, según López Rangel y Vargas Salguero, la oportunidad a los arquitectos de este tiempo para mejorar sus condiciones de atraso.

Los edificios funcionalistas para no tacharlos de horribles o insípidos se decía “son de una racionalidad cruda o austera”, que altera el paisaje urbano, la ciudad y cualquier criterio de belleza. Se hablaba de espacios amplios, cómodos, luminosos, bien distribuidos, si acaso de los sistemas constructivos, de la funcionalidad del edificio, de los programas arquitectónicos, las soluciones técnicas, algunos testimonios de los autores, sin ninguna crítica del trabajo ni toma de posición sobre su aspecto, logros o desaciertos.

La crítica de la arquitectura moderna en México tiene necesariamente algo que ver con José Villagrán García, ya sea a partir de lo que el criticó o bien por la cantidad de críticas que de su obra y de sus propuestas teóricas se hicieron en el país.

Algo peripatético es la frase altamente popularizada de uso común, que más bien era una especie de cliché, para hablar de identidad con el sitio siempre se dice que utiliza “materiales de la región” porque usa piedra o ladrillo no importando que ese tipo de piedra o de ladrillo existan en una gran cantidad de lugares en el mundo.

A pesar de que se tiene, por ejemplo, a teóricos de la talla de Rafael López Rangel, Fernando Tudela, Antonio Toca y otros muchos, quienes no solo aportaron esa claridad indispensable para entender el movimiento moderno en México (y en América Latina), sino que también

explicaron los nuevos caminos que se han ido emprendiendo en el resto del mundo, y ya trataron de manera clara temas de arquitectura contemporánea, aún permanece en el dominio general la confusión entre arquitectura moderna y contemporánea.

Se considera que ha sido muy escasa la crítica arquitectónica o la producción teórica que guíe la producción nacional de arquitectura contemporánea por falta de teóricos y de maestros que señalen bajo que principios debe llevarse a cabo el quehacer nacional al respecto, para no tener que, como siempre, depender de los escritos provenientes del extranjero.

La crítica contemporánea

Una vez que los ideales modernos entraron en crisis, nuevas formas de pensamiento filosófico entraron en escena los estructuralistas fueron sustituidos por los pos estructuralistas, en los diferentes campos del conocimiento aparecieron nuevos conceptos, el común denominador resulto ser la posmodernidad, un término que se diluye y se confunde con la contemporaneidad en el arte, la literatura y la arquitectura.

El término se entiende como el conjunto de movimientos artísticos, culturales, filosóficos que se han manifestado desde el siglo XX en oposición a las ideas rectoras del periodo histórico de la modernidad. En arquitectura, el inicio de la posmodernidad se ubica en la década de los sesentas según algunas posturas teóricas.

Esto relativo a los cambios de paradigmas que se han suscitado en el pensamiento contemporáneo:

La arquitectura no está exenta de estos cambios y cuestionamientos. Hoy ya no es considerada sólo arte en términos tradicionales, pues requiere la

interdisciplina y no sólo de los juicios estéticos. También es tecnológica, cultural, política, está inserta en el mercado, afecta al medio ambiente y debiera cumplir una función social para el habitar. Así se ha complejizado y necesita repensarse desde los otros ámbitos del conocimiento para enriquecerse.

El reto de la arquitectura contemporánea es dejar de constituirse desde las referencias establecidas como verdades y tratar de responder a una realidad en continua transformación y a una sociedad que plantea retos nuevos e inmensos a los que no se puede responder con herramientas modernas sino con herramientas contemporáneas. O como diría J.M. Montaner:

Se trata de construir un nuevo pensamiento que interprete que detrás del mundo de las formas existen implicaciones sociales y éticas; cada posición formal remite a una concepción del mundo, el tiempo y el sujeto. Construir sistemas interpretativos de síntesis que sepan conciliar las interpretaciones formales con la crítica a la ideología, es decir, que expliquen el arte, la arquitectura y la ciudad desde lo social y político pero que, al mismo tiempo, sepan analizar a fondo las obras, rechazando explicaciones simplistas y esquemáticas que pretendan reducir la complejidad de los mundos creativos y formales exclusivamente a condiciones económicas e ideológicas”.

La importancia de la crítica permite conocer y valorar más objetivamente tanto a las obras como figuras y movimientos [...] (ayuda a explicar las obras) [...] La crítica de la arquitectura[...] ha logrado niveles de calidad que tienen un curioso paralelo con la evolución de la práctica de la arquitectura.

Cuando habla del escritor Oscar Wilde, quien ejerció la crítica con agudeza y elegancia, sugería buscar bajo la superficie de las formas, dejar de lado lo evidente y lo obvio para descifrar las intenciones, los logros o

los fracasos, sin evitar los riesgos y la responsabilidad que esto implica, también definió las limitaciones de la creación artística, en contraste con el papel creativo de la crítica, para lo cual decía: «los artistas se copian a sí mismos, o copian a los demás en aburrida repetición. Pero la crítica avanza siempre, y el crítico progresa sin cesar, el crítico es un creador como lo es el artista».

Se han generado en torno a la crítica términos que describen desde diferentes fronteras las ideas, los conceptos y los propósitos de las diferentes teorías que intentan dilucidar el ámbito de la arquitectura y la realidad en la que se circunscribe la crítica tipológica de Taffuri, la crítica estructuralista de Wittower y Panofsky, la crítica tipológica como herramienta de análisis tuvo un repunte a partir de la publicación de Rafael Moneo de su famoso artículo “On Typology”, en 1978.

Manfredo Tafuri en su libro *Teorías e Historia de la Arquitectura*, bautizó el concepto de crítica tipológica y planteó en él lo siguiente:

Criticar significa en realidad recoger la fragancia histórica de los fenómenos, someter a estos a una rigurosa valoración crítica, descubrir sus mixtificaciones, valores, contradicciones y dialécticas internas y hacer estallar toda la carga de significados.

El giro lingüístico tiene su origen en la crítica arquitectónica en los dos simposios celebrados en Castelldefels, Barcelona (1972) y el de Milan (1974). En el primero participaron autores como Jencks, Broadbent, Eisenman, Boighas, Llorens y Scalvini, que profundizaron en la analogía entre lenguaje y arquitectura, los conceptos de sintagma y paradigma, estructuras superficial y profunda, forma y sustancia o contenido y articulación; el segundo, en el First Congress of The Studies, organizado por Chatman, Eco y Linberg en la sesión de arquitectura, se confirmó a la lingüística

el liderazgo científico e impulsó a paradigma las ciencias del lenguaje, (la semiótica) con sus reglas y mecanismos para descifrar lo que la arquitectura comunicaba, dando al análisis de y crítica de la arquitectura el llamado “giro lingüístico”, cuyo apogeo duró hasta fines del milenio pasado.

Antecedentes sobre la crítica escrita

La crítica arquitectónica ha tenido especial relevancia a partir de la aparición de la prensa especializada sobre todo con la publicación de las revistas de arquitectura donde se habla no solo de los arquitectos y sus obras, sino de la historia de la profesión, del pensamiento y la concepción arquitectónica, de la calidad de las obras, de las teorías de la arquitectura, de las vanguardias y de sus postulados, de la opinión y el discurso intrínseco o el testimonio de los autores, entre otras muchas temáticas, donde la crítica ha jugado un papel definitorio y homogeneizante. La producción de articulistas de sobrada calidad en revistas es tan basta como insondable, muchos de ellos desarrollaron con mayor profundidad su pensamiento y sus argumentos escribiendo libros que han resultado indispensables para entender el desarrollo de la arquitectura en sus diferentes momentos históricos, solo que en esta colaboración se remitirá a la publicación de revistas.

En el siglo XVII, aparecieron las primeras revistas en Alemania *Erbauliche Monats-Unterredungen* (Discusiones mensuales edificantes, 1663), luego en países como Inglaterra, Italia y Francia con publicaciones periódicas, que pasaron de la noticia a los temas de entretenimiento, información general, chismes, poemas, historietas, ciencia y otros contenidos culturales de interés popular, luego surgieron las especializadas en ciertas disciplinas, hasta que aparecieron las revistas de espectáculos, crítica

artística, social o política. A partir de 1842 se empezaron a ilustrar con bocetos, gravados, viñetas y finalmente con la incorporación de fotografías, lo que las convirtió en publicaciones que permitían al público mantenerse informado sobre los tópicos de su preferencia.

La crítica tomó un papel preponderante en las publicaciones periódicas, los especialistas fueron invitados a escribir y a posicionar su opinión con datos y argumentos bien fundados. En arquitectura los arquitectos más renombrados expresaron sus ideas, conceptualizaciones y puntos de vista, ejercieron la crítica y el análisis, desentrañaron su quehacer y el de los demás según sus propias interpretaciones. La crítica arquitectónica fue acusada de no servir al mejoramiento de la disciplina, pues se esperaba que con ella el quehacer de los arquitectos mejoraría sustancialmente.

Desde finales del siglo XIX, la prensa arquitectónica ha condenado esporádicamente el estado insatisfactorio de la crítica, su falta de eficacia sobre la calidad de los edificios, y se ha llegado al punto de interrogarse sobre la existencia efectiva de la crítica. Sin ser tan antiguas como las propias revistas de arquitectura (mediados del siglo XIX), las arremetidas contra la crítica estuvieron presentes, por ejemplo, desde los años 1890 en *Architectural Record*, y han perdurado a lo largo del siglo XX.

Debe suponerse que detrás de las revistas dedicadas a la crítica está un legítimo interés por mejorar el quehacer de los arquitectos, por conocer y debatir las posturas de los creadores, de su estética o de sus aportaciones, solo que son narradas por escritores y redactores conocedores y hasta de eruditos que toman posiciones a favor o en contra de lo que se produce en el campo de la arquitectura. Muchas de las críticas se guían por la emoción o por el buen juicio de quienes la practican, y es

en ese sentido que aparece la crítica de los críticos y de la misma crítica, la seriedad e imparcialidad de las opiniones no siempre se ha podido controlar, a pesar de las innumerables reuniones de expertos quienes debaten de la forma en que esta debe ejercerse.

Entre las primeras revistas de arquitectura además de la *Architectural Record*, (1891) de los Estados Unidos, estaba *The Architectural Review* (1896) de Londres, y la *Architectural Design* (1930), también de Inglaterra. En Alemania la publicación periódica más antigua es la *Deutsche bauzeitung* (1867), la revista norteamericana *Pencil Points* (1920) (ancestro de *Progressive Architecture*, 1945), *Architectural Digest* (1920), de diseño de interiores, las revistas italianas: *Domus* (1925) y la influyente *Casabella* (1928), la revista francesa *L'Architecture d'aujourd'hui* (1930), *Journal of the American Institute of Architects* (1913), *AIA Journal*, *Arquitectura*, (1918), revista oficial del Colegio de Arquitectos de Madrid (1959), en Barcelona la revista *Quaderns* (1944), escrita en catalán, castellano e inglés editada por el Col·legi D'arquitectes de Catalunya entre otras muchas que han trascendido a la arquitectura moderna, su historiografía y han narrado desde sus inicios la naciente arquitectura contemporánea con sus postulados, formas y resoluciones radicalmente diferentes a la del movimiento moderno.

En las revistas norteamericanas y británicas, los debates trataban especialmente sobre la evaluación estética de la arquitectura, oponiendo los criterios relativos al gusto individual y a la psicología del crítico y del placer estético, a aquellos valores de alcance más general relacionados con la época, la cultura y el contexto (Chotas, 1957). Por su parte, en 1956, James Marston Fitch saludaba el importante rol que tuvo la crítica arquitectónica del periodo de entreguerras en el éxito del Movimiento Moderno en los Estados Unidos, tras la Segunda Guerra Mundial.

En 1964 se realizó el seminario del American Institute of Architects (Aia), en Cranbrook, Michigan, el cual fue fundamental en la reflexión de posguerra sobre el papel de la crítica en el desarrollo de la arquitectura. En dicho seminario participaron teóricos de la talla de Bruno Zevi, Peter Collins, Reyner Banham, Serge Chermayeff, Sybil Moholy-Nagy, Stephen W. Jacobs y Stanford Anderson. Según Collins el prejuicio que se debía combatir era aquella idea según la cual la emoción estaría del lado de la crítica, mientras que la objetividad científica estaría del lado de la historia o de las ciencias del arte. Collins prefería la crítica fundada sobre un sistema de principios formulados con anterioridad a la construcción del edificio: en un sistema así, la crítica podría mantener un vínculo estrecho con las teorías. Aunque Collins aspiraba a una crítica normativa apuntalada en una teoría de la arquitectura moderna, tal y como escribiría más tarde en *Changing Ideals in Architecture*, otros autores anhelaban construir una crítica sobre otro tipo de criterios, de corte “científico” y a menudo extrínsecos a la arquitectura en sí misma.

La arquitectura contemporánea ha visto surgir en paralelo revistas internacionales de mucho prestigio que no solo en papel se han editado, sino que consiguieron innovar en el campo de las tecnologías digitales. Entre las más importantes figuran: GA (1970) del Japón, El Croquis (1982), Arquitectura Viva (1988) y Tectónica (1996) de España, Detail (2001) de Alemania, Archdaily México (2008), quien se autodenomina como el sitio web de arquitectura más leído en el Mundo Architizer (Usa, Washington). Cosas De Arquitectos, (2010) (digital), y una innumerable cantidad de revistas en la web, que no alcanzaría este espacio para describirlas.

En la ciudad de México la edición de revistas empezó también muy pronto, casi a la par de Inglaterra, Italia o los Estados Unidos. La

primera publicación sobre temas relacionados con la arquitectura fue *Arte y la Ciencia* de Nicolás Mariscal (1899-1911), pero ya específicamente de arquitectura lo fue el Anuario de la Sociedad de Arquitectos Mexicanos: *Anuario Sam* (1922– 1923), le siguió de manera inmediata la revista *El Arquitecto* (1923–1927), *Cemento* (1925 –1929), luego la revista editada e impulsada por Mario Pani en la década de los años treinta: *Arquitectura México* (1938–1978), le siguieron: *Arquitectura y Decoración* (1937-1943), La revista *Arquitectura y lo Demás* (1945 - 1950). *Espacios* (1948–1957), *Arquitectos de México* (1956–1969), *Calli*, (1960), *Cuadernos de Arquitectura*, (1961), editados por Ruth Rivera Marín, como suplemento de la revista Cuadernos de Bellas Artes, *Revista Obras* (1973). *Publicaciones del Autogobierno* (1976-1984), sobre urbanismo se publicaron dos revistas: *Planificación* (1927-1936) y *Traza* (1983–1986), una revista que abarco todo el espectro fue la de *Diseño Uam* (1983–1991), *Revista de Arte, Diseño y Arquitectura*, el resto de las revistas que se publicaban en la ciudad de México con temas de arquitectura, difícilmente volteaban a ver lo que se estaba produciendo en las ciudades de la provincia mexicana, hasta que apareció la revista *Enlace* (1991), revista oficial del Colegio de Arquitectos de México, los críticos empezaron a preocuparse por realizar monografías acerca de la arquitectura que se estaba haciendo en el interior del país, esta revista encabezada por Ricardo Saslavsky A. y una caterva de extraordinarios arquitectos dedicados a la crítica de arquitectura, entre los que se encuentran, solo por nombrar a algunos, Antonio Toca, Louise Noelle, Jorge Alcocer, Ernesto de Alva, Sara Topelson, Carlos Véjar, y otros; se comenzó a saber lo que pasaba en Guadalajara, Monterrey, Yucatán o Puebla, entre otras ciudades del interior.

Además, se publicaron otras revistas como *Hábitat* (1994), *Arquine* (1997), *Bitácora* (1999) *AD México: Architectural Digest* (2000), *Código* (2001), *Ambientes* (2002), *Domus* (2012) México, América Central y el

Caribe y México *Desing* (2012). Con sede en Guadalajara. Otra revista *Casas y Gente* (1985) de arquitectura, decoración e interiorismo publicada mensualmente editada por Nicolás Sánchez Osorio. *Cuadernos Arquitectura Docencia* (1994), revista de la UNAM editada por Ramón Vargas Salguero, nació con el objetivo de brindar canales por medio de los cuales fluya con mayor libertad el interés expresado por los estudiantes de arquitectura y profesionales de la misma en tomar en sus manos la elaboración de su propia historia.

Un acontecimiento excepcional se acaba de producir en el País con el rescate de las colecciones completas de 15 revistas emblemáticas de arquitectura (de donde tomamos algunos datos), se trata de *Raíces Digital, fuentes para la historia de la Arquitectura Mexicana*, es una edición digital preparada por los promotores de los Seminarios Nacionales de Teoría de la Arquitectura, coordinada y editada por Carlos Ríos Garza, con el apoyo de la Facultad de Arquitectura de la UNAM.

El caso de Puebla

En Puebla no se ha producido hasta ahora una revista emblemática que al menos reseñe de manera circunstanciada la producción arquitectónica, para que se pudiera partir de ahí hacia una crónica en la materia. Sin embargo, han existido algunos intentos por crear revistas locales de arquitectura, pero no han logrado sobrevivir, ha habido de todo, incluso panfletos, folletos publicitarios, revistas de turismo, que de alguna manera han dado cuenta del devenir de la arquitectura en Puebla.

El Colegio de Arquitectos de Puebla A.C. editó la revista *Proyectarte* (2001-2004) fue una revista que se retomó (época 2) como órgano oficial con monografías y descripciones de edificios, además de algunas

noticias del propio colegio, le siguió la revista *Arquitextos* (2004-2006), la cual funcionó como órgano informativo del colegio de arquitectos de Puebla, revista que publicó de todo, pero igualmente rehuyó el análisis arquitectónico, duró un par de años y se dejó de editar. Los colegios de arquitectos, ingenieros, y demás profesionales del gremio de la construcción han editado sus propias revistas, y por desgracia, tampoco se habla de arquitectura, destaca entre otras, la revista *Entre Espacios de la Construcción* (2004-2006) la cual se editó por primera vez en septiembre del 2004, y fue una revista auspiciada por dicho gremio, el cual estaba conformado por Amdroc, Ampí, Cmic, Cnec, Canadevi, Capac, Cicepac, Cime y Cim; revista dedicada a diferentes temas relacionados con la ciudad, su infraestructura y sus servicios, no abordó temas de arquitectura o de edificios en específico.

Aeco (2005) es una publicación bimestral de la Asociación de Empresas de la Construcción en Puebla, revista *Cicepac* (2005) Publicación Trimestral del Colegio de Ingenieros Civiles del Estado de Puebla A.C. Los artículos en la revista agrupaban distintos temas como urbanismo, sustentabilidad, diseño.

La crítica desde el miedo

En las escuelas de arquitectura la crítica desde el campo de la arquitectura era prácticamente inaceptable, hablar del estilo, forma, orden, idea artística, poética, intuición, armonía o de la composición, aparte de inadmisibles resultaba abyecto y si se trataba de escuelas de arquitectura de izquierda como

la UNAM, la de Sinaloa, Guerrero o Puebla, entonces la cosa era aún peor, pues hablar de estética, de belleza o de la capacidad creadora era apegado al gusto pequeño burgués, lo científico era desde el materialismo histórico, la sociología política, la dialéctica, la lingüística, las lucubraciones filosóficas.

Las revistas de arquitectura, cuando las hubo, no se atrevían a publicar cosas subjetivas que partieran del discernimiento artístico, los libros y en general los críticos y escritores de arquitectura se abstuvieron de hablar del arte arquitectónico.

La arquitectura se dejó de estudiar desde los números, la matemática, la geometría, la idea, las proporciones o desde el módulo tal y como se había hecho en el pasado, por gente como Vitrubio, con sus categorías de *ordinatio*, *dispositio*, *eurythmia*, *simetría*, *decor*, *distributio*, o desde sus relaciones modulares con las cuales pretendía encontrar una analogía o *proportio* con el cuerpo humano o bien desde sus *firmitas*, *venustas* y *utilitas*; Viollet-le-Duc explicaba la belleza de la arquitectura desde la teoría del triángulo y sus esquemas geométricos, Alberti con su *concinnitas* mediante la cual explicaba la relación de las partes, en virtud de la simetría Zeising, desde las proporciones geométricas y la sección aurea, Hegel a partir de la teoría de la evolución de la idea o con sus divisiones de la arquitectura en simbólica, clásica y romántica, en su intento por explicar la belleza y el arte que esta encierra.

La Facultad de Arquitectura de la BUAP editó en los años 70 un periodiquillo titulado *Ladrillo Rojo*, se dejó de editar y en su lugar aparecieron los *Cuadernos de Arquitectura* con artículos temáticos únicos.

El historiador de la arquitectura

AUTOR	TÍTULO	TEMA
Amos Rapoport	"Aspectos humanos de la forma urbana" (1977)	Estudios entre el hombre y el medio ambiente
Josep Montañola	"La arquitectura como lugar" (1974)	Lenguajes de la arquitectura moderna
Christopher Alexander	"El lenguaje de patrones" (1977) y "El modo intemporal de construir" (1979)	Sistema de los patrones, basado en la posibilidad de que cada individuo sea el creador de sus propios espacios óptimos
Manfredo Tafuri	"La esfera y el laberinto" (1980)	Desentrañarse cómo la misión adjudicada a la historia es la de producir significados y cómo el proyecto histórico es siempre el proyecto de una crisis
Alan Colquhoun	"Arquitectura moderna y cambio histórico" (1976) "Modernidad y tradición clásica" (1989)	Racionalismo, regionalismo, nacionalismo, historicismo, funcionalismo, tecnología, composición, classicismo, postmodernismo, estructuralismo y significación
Marina Wiseman	La estructura histórica del entorno (1972)	Revisión de las interpretaciones sociológicas y estructuralistas
Marina Wiseman	"El interior de la historia" (1993) y "La arquitectura desconstruida" (1995)	La ética del humanismo de los métodos del racionalismo analítico
Peter Eisenman	"Postfuncionalismo" (1979); "El fin de lo clásico" (1984)	El racionalismo en arquitectura, más que una alternativa, es otra variación del positivismo, una fase tardía del funcionalismo. Tres ficciones convencionales: la representación, la nación y la historia
Rem Koolhaas	"Exodus", "Los prisioneros voluntarios de la arquitectura" (1972) "La ciudad del globo cautivo" (1972)	Aceptación de las condiciones derivadas del programa, está en contra de toda concepción estática y sagrada del lugar, su teoría es un collage de fragmentos que sirve para legitimar su obra. La opción pasiva de Koolhaas marca la condición de la crítica neoliberal. En el fondo, la defensa del caos de las periferias oculta una actitud crítica, reaccionaria y elitista
Rem Koolhaas	"Delirious New York" (1978) (edición en español 2004)	Admisión por grandes metrópolis, proclama el manhattanismo y exploración de la memoria más oculta de la ciudad
Ignasi de Solà Morales	"Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea" (1995) "Lugar, permanencia o producción"	Condiciones de dispersión, interpretaciones. En el ensayo se opone a un concepto estático y sagrado de lugar, proponiéndolo como flujo, dinamicidad, conjunto de acontecimientos y encuentro de energías
Kenneth Frampton	"Historia crítica de la arquitectura moderna" (1980) "Estudios sobre cultura tectónica" (1996)	Sugirió una reinterpretación de la arquitectura moderna sin dar entrada a heterodoxias, consigue interpretar la arquitectura moderna como una evolución que tiene raíces en la Ilustración y en el siglo XIX, y como una historia que no puede ser entendida de manera unitaria, sino que debe desmontarse como una historia necesariamente fragmentaria y contradictoria
Josep María Montaner	"Arquitectura y crítica" (1996); "Las formas del siglo XX" (2002)	Las formas siempre transmiten valores éticos, siempre remiten a los marcos culturales, siempre comparten criterios sociales y siempre se refieren a significados. Los dicke conceptos desarrollados son interpretados como mecanismos creativos y mundos formales

Figura 1. Principales Promotores de la Crítica Arquitectónica Contemporánea
Fuente: Elaboración propia basada en el libro Arquitectura y crítica de Josep María Montaner

Posteriormente apareció la revista *Arquitectura Latinoamericana (Cuadernos)* (1977), que fue una revista del Departamento de investigaciones arquitectónicas y urbanas del Instituto de Ciencias de la Uap, quien acogió a este departamento al ser expulsados de la Facultad de Arquitectura de la hoy Benemérita institución, a esta revista le siguió, en la década de los ochenta, otra dedicada al urbanismo y al análisis del territorio: *Ciudades* (1989), revista que se edita por la Red Nacional de Investigaciones Urbanas (Rniu), con sede en el DIAU-BUAP y que han logrado subsistir a través de los años, gracias al apoyo académico de muchas instituciones y universidades de todo el país.

Revistas editadas en la facultad de arquitectura de la BUAP, a partir de los años 70

López Rangel participó en la revista *Diseño Uam* n.º 1, (1983-1991) de la Universidad Autónoma Metropolitana con el artículo “Algunas consideraciones sobre el problema de la vivienda en el México Contemporáneo”. Y Héctor Marcovich realizó un artículo sobre la “Gráfica monumental”, ambos profesores de la escuela de arquitectura de la UAP, recién emigrados para fundar la Facultad de Arquitectura de la Uam, donde los recursos para publicar eran mayores. De ahí surgió la idea de editar una revista: *Cuadernos de Arquitectura Latinoamericana* (1990), de carácter tripartito entre la Universidad Autónoma de Sinaloa, la Universidad Autónoma de Puebla y la Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco. De la cual fue el presidente del Consejo Editorial el Arq. López Rangel y sus asesores especiales fueron Enrique Yáñez de la Fuente (quien murió ese año) y Roberto Segre. Los colaboradores por parte de la UAP eran Samuel Malpica Uribe, Yolanda Ríos Cerón, José Cuautle González, Sergio Luna Castillo, Rey Sánchez Cuamatzi, Evelio Rodríguez Jiménez, y como parte del consejo editorial quedaron

los arquitectos: Pedro Tapia G. Carlos Cid P. y Manuel Sandoval D; este ambicioso proyecto pretendía realizar mediante encuentros y debates una búsqueda de la identidad arquitectónica y evidenciar la necesidad de transformar la práctica profesional, por desgracia, este proyecto editorial con un alcance latinoamericano no logró sobrevivir.

Para recuperar la intención editorial de la facultad se publicó la revista *Pragma* (2007), enfocada a la investigación universitaria de diseño, teoría, historia y patrimonio edificado, y *Comunicación Visual*, de la Facultad de Arquitectura de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, editada por la misma universidad, de igual manera no ha podido tratar asuntos específicos de arquitectura.

La Asociación de Instituciones de Enseñanza de la Arquitectura de la República Mexicana (Asinea) acordó realizar la revista *Ámbito arquitectónico* (2000), con participación de colaboradores de todo el país, quedando la responsabilidad de la edición del número en turno a la escuela de Arquitectura que fuera la sede de la reunión nacional, así en el caso de Puebla, le tocó en el año 2010 realizar el número 19 en el mes de mayo. Pero al igual que todas las demás revistas, no tiene ningún artículo que hable de arquitectura, forma, corriente arquitectónica ni nada que tenga que ver con las características plásticas de su composición.

Pocos son los autores de la Facultad de Arquitectura de la BUAP que han realizado monografías, artículos o libros dedicados a la arquitectura contemporánea. Sin embargo, se encuentran, entre otros, los libros de Rafael López Rangel *Arquitectura y subdesarrollo en América Latina* (BUAP, 1975); *La crisis del racionalismo arquitectónico en México* (UNAM, 1972); *Contribución a la visión crítica de la arquitectura* (BUAP, 1977); *Enrique Yáñez en la cultura arquitectónica mexicana* (UAM, 1996); *Diego Rivera y la arquitectura mexicana* (Secretaría de Educación Pública, 1986).

También el Arq. Carlos Montero Pantoja, docente e investigador de la Facultad de Arquitectura de la BUAP, ha sido autor de distintas publicaciones de arquitectura, en la que destacan libros como *Arquitectos e Ingenieros poblanos del siglo XX* (2006). La clasificación que se hace de las etapas, no tiene nada que ver con las cuestiones estilísticas o arquitectónicas, ni con los acontecimientos nacionales en materia de cultura o cambios sociales, ni mucho menos con las clasificaciones que de manera consensuada han aparecido en las distintas narrativas de la arquitectura del siglo XX en el ámbito internacional. Sin embargo, es un aporte importante, pues rescata archivos y documentos que de otra manera se hubieran perdido y menos sabríamos sobre la arquitectura del siglo pasado en Puebla.

Eloy Méndez Sáinz, sonorenses egresado de la Facultad de Arquitectura de la UNAM, colaboró durante muchos años como profesor en la Facultad de Arquitectura de la BUAP, actualmente es investigador del Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades de la BUAP. Durante toda su carrera ha escrito y publicado más de 50 artículos en revistas especializadas, y alrededor de 70 capítulos de libros. Probablemente es de los que más se han acercado a describir las características particulares de la arquitectura poblana. Entre sus libros destacan obras con un marcado sentido crítico, como *El diseño de Puebla* (1988), *Arquitecturas de la globalización México* (2007), *Paisajes y arquitecturas de la exclusión Madrid* (2007), *Casa de Tiempo y Sol, México*, (2007), *Arquitectura sin riesgo. Vivienda y urbanismo de comunidades cercadas. México*, (2007), *Arquitectura transitoria. Espacios de paso y simulación en la frontera México-Estados Unidos, México* (2006), y *Arquitectura Simulacro* Guadalajara, (2009).

Otro importante autor e investigador fue Gonzalo Yáñez Díaz, quien ha escrito un significativo repertorio de libros, destaca uno sobre la *Historia de la Arquitectura En Puebla Y Tlaxcala* (2002); su conocimiento

sobre los orígenes de la arquitectura y el urbanismo en la región Puebla-Tlaxcala lo sitúan entre los más reconocidos críticos.

Conclusiones

La carencia de un conocimiento profundo de la arquitectura se muestra evidente en los textos descriptivos de los edificios y en general de las obras que aquí se documentan. Lo cual no es para nada de extrañar, ya que la mayoría de los historiadores de arquitectura de la nación adolecen de este mismo mal, trátase de historiadores de reconocido prestigio, investigadores y críticos de arte y arquitectura, como de destacados y elocuentes escritores sobre el tema del interior del país, quienes han realizado encomiables esfuerzos por acercarnos al conocimiento de la arquitectura nacional, sin describir a detalle los elementos arquitectónicos, las diferencias entre las tendencias y las corrientes estilísticas del México moderno, ni las características del lenguaje arquitectónico utilizado en los más representativos hitos de la cultura arquitectónica.

Para que exista una adecuada aplicación crítica, el papel de los críticos en la arquitectura contemporánea debe ser acertado y tener los fundamentos correctos, de lo contrario el mensaje es desacertado. Por desgracia, en México han sido pocos los que han logrado este cometido, creando controversia y desinformación a los receptores y lectores de sus obras.

Referencias

- Adorno Theodor, (1962). Prismas. Barcelona. Ediciones Ariel, S.A.
Bojórquez Yolanda, (2016). Modernización y nacionalismo de la arquitectura mexicana en cinco voces: 1925 – 1980. Guadalajara. Iteso

- Contreras Karina, (2016). Espacio en el espacio: arquitectura donde se expande el alma en *Arquitectura y Humanidades*, Publicación realizada en el Taller de Investigación “Arquitectura y Humanidades”. México. UNAM.
- Heidegger, M. (1986) *El Ser y el tiempo*, México. Fondo de Cultura Económica.
- Hobsbawm, Eric. (1962). *La Era de las Revoluciones 1789-1848* Buenos Aires. Grupo Editorial Planeta.
- Guerrero, Manuel. (2018) Lorenzo Rocha, *Hacia una arquitectura crítica*, Revista Código, octubre, México.
- Kant, I. (1985). *Lo bello y lo sublime*. México. Espasa Calpe.
- Jannièrè, Hélène (2016). “La crítica arquitectónica como objeto de investigación [La critique architecturale, objet de recherche]”, *Revista de arquitectura* Vol. 18, Núm. 2. París.
- Kupareo, Raimundo, (1969). *Filosofía de la Arquitectura*, Revista Núm. 4 *Aisthesis*, del Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile.
- López Rafael, (1981), “*Diseño, Sociedad y Marxismo*” Editorial concepto S.A. México.
- Masiero, R. (2003), *Estética de la arquitectura*, España. Machado Libros.
- Merrifield, Andrew. (2006). *Henri Lefebvre. A critical introduction*. Nueva York. Routledge.
- Miranda Regoja, Antonio. (2012). *La crítica de arquitectura como modelo de investigación*. En *Jornadas Internacionales sobre Investigación en Arquitectura y Urbanismo*, 3. Valencia.
- Montaner Josep, (1999). “*Arquitectura y Crítica*” Editorial Gustavo Gili SA, Barcelona.
- Montaner, Josep. (2003). “*Otra crítica es posible*” *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (Coam)*, N.º 332.

- Nesbitt, K. (1996). *Theorizing a new agenda for architecture*, EUA. Princeton Architectural Press. N. Y.
- Segre, Roberto. (1975). *América Latina en su arquitectura*. México. Siglo XXI-UNESCO.
- Sosa, Jorge., Valerdi, Ma. Cristina., (2008), “La triada: teoría, historia y crítica arquitectónica, como elemento indivisible para la conceptualización de la arquitectura”. *Crítica al urbanismo y su arquitectura*, Puebla. Buap.
- Tafuri, Manfredo. (1973). *Teorías e historia de la arquitectura*. Hacia una nueva concepción de espacio arquitectónico. Barcelona. Laia.
- Toca, Antonio. (2017). “Crítica de la Arquitectura en México”. *Casa del Tiempo* núm. 38, marzo.
- Valerdi Ma. Cristina; Sosa, Jorge, (2008). “Crítica al Urbanismo y su Arquitectura” Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla.

Sitios Web

- Contreras, Karina. *Espacio en el espacio: arquitectura donde se expande el alma* <http://www.architecthum.edu.mx/Architecthumtemp/habitandoarquino/Contreras.htm>.
- Burke, Juan Luis. (2011). *Crítica a la arquitectura contemporánea: Hacia el desarrollo urbano mejor planeado*. <https://revistareplicante.com/critica-a-la-arquitectura-contemporanea>.
- González Gil, (2013). *Post-estructuralismo vs Estructuralismo*. <https://www.antropomedia.com/2013/09/18/post-estructuralismo-vs-estructuralismo>.
- López, Gustavo (2017). *Crítica en la arquitectura mexicana contemporánea*. <https://navegandolaarquitectura.wordpress.com/2017/03/17/critica-en-la-arquitectura-mexicana-contemporanea>.

Facultad de Arquitectura Unam Farías, Consuelo. Crítica de la arquitectura contemporánea <http://www.posgrado.Unam.mx/arquitectura/darq/Temarios/Faras%20Prog%20Tsel%20Crtica%20UrbArq%20Contem.pdf>.

Ramos, Liliana (2015). Arquitectura siglo XXI Puebla.
<https://es.slideshare.net/LiliRamos1/arquitectura-siglo-xxi-puebla-liliana>.

Unam. (falta año). Arquitectura y Humanidades: Propuesta académica realizada por profesores y alumnos del Taller de Investigación “Arquitectura y Humanidades” Programa de Maestría y Doctorado en Arquitectura, campo de conocimiento en Diseño Arquitectónico.
http://www.architecthum.edu.mx/Architecthumtemp/bibliografia/Biblio_AD.htm.

CAPÍTULO VIII
NEBULOSAS Y PARADIGMAS
DEL PENSAMIENTO ARQUITECTÓNICO:
UNA HERRAMIENTA PARA EL
APRENDIZAJE

NEBULOSAS Y PARADIGMAS DEL PENSAMIENTO ARQUITECTÓNICO: UNA HERRAMIENTA PARA EL APRENDIZAJE

Liliana Andrea Clavijo García

Siempre que enseñes; enseña también, a la vez,
a dudar de lo que enseñes.

ORTEGA Y GASSET

Hacer arquitectura implica una serie de conexiones, relaciones, comparaciones y confrontación de proyectos e ideas, pero también acudir a historias y conceptos. Todos estos ingredientes hacen parte del pensamiento complejo y ponen en evidencia la multiplicidad de factores que inciden en la toma de decisiones en la creación arquitectónica, desde la formación hasta la aplicación disciplinar. Y precisamente, pensar para hacer arquitectura requiere una base conceptual sólida que se va configurando en el tiempo con el estudio de problemas de arquitectura.

Bajo este marco, el presente ensayo es una apuesta conceptual que tiene dos propósitos. Por un lado, abordar los problemas de arquitectura como objeto de aprendizaje y reconocer su aplicabilidad en la creación arquitectónica; y, por otro lado, proponer una lectura atemporal, incluyente y dinámica de la arquitectura moderna latinoamericana, partiendo del estudio de paradigmas para la construcción de asociaciones con diferentes arquitecturas en un entramado disruptivo denominado nebulosa.

Con la intención de emprender la lectura de problemas y proyectos el texto está soportado en algunas premisas que orientan la conceptualización. La primera considera el aprendizaje en las escuelas de arquitectura como una oportunidad para incidir en la construcción de pensamiento crítico y argumentativo; la segunda, destaca la necesidad de complementar los discursos tradicionales con estudios profundos sobre la arquitectura latinoamericana; la tercera, reflexionar sobre la construcción de nebulosas como instantáneas que posibilitan múltiples lecturas; y por último, asumir que la teoría puede anticipar o preceder la obra de arquitectura.

El aprendizaje de la arquitectura como una oportunidad

Para cualquier disciplina resulta fundamental reconocer el qué, cómo, porqué y el para qué de su campo. En general, existe interés en qué es y cómo funcionan las cosas, pero también en su aplicación práctica en el mundo. La arquitectura, como un campo disciplinar y profesional enmarcado en las ciencias sociales, en diferentes momentos de la historia también ha insistido en explicar: razonamientos, conceptos, ideas o conocimientos que devienen de ideas sobre el espacio, la técnica, la ciudad, el paisaje, la forma, el habitar. Es decir, existen gran variedad de conceptos que arquitectos han buscado ordenar y sobretodo, documentar bajo un criterio lógico para su retrasmisión a otros profesionales, e incluso a otras generaciones de arquitectos.

En la actualidad, en diferentes escuelas de arquitectura en Colombia existe un creciente interés por renovar y repensar los escenarios de aprendizaje de los estudiantes, no solo en la obtención de conocimiento, sino también en la construcción de pensamiento autónomo con el

propósito de enfrentar los problemas de la arquitectura y la ciudad durante la vida profesional. En este sentido, los procesos de autoevaluación en los que de manera voluntaria participan las instituciones educativas, incentivan un cambio: superar la exclusiva transmisión de conocimiento para lograr espacios de entendimiento, reflexión y argumentación con aplicabilidad en el ejercicio real de la arquitectura. La historia y la teoría son esenciales para hacer esta transición.

Como herramienta metodológica en las escuelas, el saber de la arquitectura está centrado en el estudio y revisión de obras y conceptos. Las obras, asociadas a una definición estética, material, temporal y concreta corresponden al campo de la historia. Por su parte, los conceptos encierran definiciones y reglas atemporales asociados al campo de la teoría.

Tanto la historia como la teoría son fundamentales para la formación de un arquitecto. En este sentido, resulta de gran utilidad la creación de estrategias académicas para el desarrollo del pensamiento complejo, el cual es necesario para establecer soluciones que se materializan en proyectos y en el reconocimiento de problemas de arquitectura. Es así como, la historia, la teoría y el proyecto son indisolubles en este propósito, por tanto, es indispensable que las escuelas de arquitectura se ocupen de acercar estos campos para dar un amplio panorama de acción y pensamiento novedoso en el ejercicio profesional a sus futuros egresados, para pensar y hacer de manera consiente y consistente en su realidad, pero asentados en los problemas de la arquitectura.

Bajo esta idea de pensamiento integrado en la formación del arquitecto el concepto de *paradigma* crea un escenario propicio para indagar en lo singular, los valores propios, la representatividad, lo único y lo contingente en los proyectos. Considerando que la educación en arquitectura ha estado cimentada sobre obras de arquitectura representativas

y de gran importancia que han sido instituidas por la historia oficial, tradicional, canónica y reiteradas en varias generaciones de arquitectos. El caso latinoamericano no es la excepción.

Sin embargo, formar arquitectos exclusivamente con paradigmas restringe la revisión de otros proyectos que atienden valores alternativos a los comúnmente expuestos y, reitera y colectiviza unos pocos modelos de arquitectura. En esta forma de enseñanza es posible caer en sesgos interpretativos, como el recurrente caso de las historias sobre Latinoamérica hechas desde fuera que muestran la modernidad como una derivación de los modelos de la modernidad europea pero realizada sobre territorios de exuberancia tropical. Al respecto Silvia Arango (2012) apuntó:

El traslado mecánico de los estilos derivados de las secuencias europeas es bastante problemático en América Latina y deriva en vicios interpretativos, como ya lo había anotado Marina Waisman en *El Interior de la Historia. Historiografía arquitectónica para uso de latinoamericanos* (1990): la frecuente superposición de estilos de distintas procedencias y épocas lleva a la estigmatización de la arquitectura latinoamericana, generalmente tildada de ecléctica; la insuficiencia constructiva condena a que los estilos sean vistos como capas ornamentales superficiales sin consultar concepciones espaciales o sistemas estructurales complejos y costosos; el seguimiento de categorías estilísticas europeas no permite entender estilos propios ni procesos formales independientes, que no han sido reconocidos, ni tienen nombre; la secuencia estilística europea como base de la periodización deriva en la interpretación de un anacronismo constitutivo de la arquitectura latinoamericana. (p. 15).

Es así cómo describir aisladamente un proyecto paradigmático no implica hacer historia ni teorizar. Dicha descripción solo ofrece conocimiento particularizado y una imagen síntesis del proyecto. Por otra

parte, relacionar diferentes paradigmas desde los problemas de proyecto constituye una estructura sólida para reconocer el entramado de la historia y la teoría que se nutre y alimenta por nuevos conceptos y proyectos: las nebulosas. Este sistema de organización del pensamiento en arquitectura, si bien está basado en la historia, irrumpe la linealidad y la secuencialidad de esta para destacar problemas fundamentales y sobre todo, establecer nuevas asociaciones que superan el tiempo, el espacio, la cultura y la geografía. De esta manera las disputas conceptuales que reivindican “lo latinoamericano” o “lo europeo” quedan de lado para que surja la propia arquitectura.

La historia en Latinoamérica y las nuevas maneras de investigar

Frente al trabajo de reconstrucción de la historia y valoración del patrimonio moderno, las tres últimas décadas del siglo XX fueron especialmente prolíficas. Durante este periodo, la arquitectura en América Latina pasó por una etapa academicista de documentación, clasificación, revisión y exposición de contextos y redes de pensamiento, desarrollada por arquitectos, críticos e historiadores de manera sistemática y juiciosa. Respecto a estas revisiones desde Latinoamérica, la investigadora Ana Esteban Maluenda (2016) señaló:

Bien entrada ya la década de 1980, la situación era bien distinta. La velocidad de transmisión de la información crecía un ritmo exponencial y los trabajos sobre la arquitectura latinoamericana y sobre muchas de sus figuras comenzaban a abundar. Desde la aparición de los libros de Francisco Bullrich *Nuevos caminos de la arquitectura latinoamericana* y *Arquitectura Latinoamericana, 1930 – 1970*, América Latina había tomado ya las riendas de la difusión de su propia arquitectura. Los arquitectos latinoamericanos

empezaron a reflexionar sobre su propia producción, y a partir de 1985, desde iniciativas como la organización de los Seminarios de Arquitectura Latinoamericana (SAL) se insistió en la necesidad de abordar el estudio de la arquitectura latinoamericana desde la óptica regional.

Esta tarea de documentación e indagación sobre lo latinoamericano destaca el trabajo y aporte que, en los últimos treinta años, han hecho diferentes autores en nuestro campo tales como Carlos Comas, Hugo Segawa, Nabil Bonduki, Margareth Da Silva Pereira y Paola Berenstein en Brasil; Silvia Arango, Carlos Niño y Alberto Saldarriaga en Colombia; Enrique Browne y Fernando Pérez Oyarzún en Chile; Wiley Ludeña y Elio Martucelli en Perú; Luisa Noelle Gras, Rafael López Rangel, Antonio Toca Fernández o Enrique de Anda en México; o Enrico Tedeschi, Ramón Gutiérrez, Roberto Segre, Marina Waisman, Jorge Francisco Liernur y Cristian Fernández Cox en Argentina. También, es el caso de autores españoles quienes realizaron compilaciones y estudios comparados de ejemplos representativos de nuestra historia como Carlos Sambricio o Josep María Montaner, quienes además soportaron dichos estudios desde Europa con posgrados sobre ciudad y vivienda.

Esta etapa de catalogación y revisión de lo propio aportó en la incorporación y puesta en valor de lo latinoamericano dentro de un panorama de orden global como aporte significativo a la historiografía tradicional de la arquitectura desde las discusiones académicas al interior de las escuelas y el estudio de obras paradigmáticas de arquitectura. Un ejemplo representativo del interés puesto en el caso latinoamericano desde otros contextos, fue la publicación del libro *Historia crítica de la arquitectura moderna* en el cual, para la versión ampliada en español del año 1987, Kenneth Frampton incluyó el tercer capítulo denominado “Evaluación crítica

y extensión en el presente, 1925–1984”, donde reconoce cualidades de la arquitectura e identidad latinoamericana al destacar la labor de arquitectos como Luis Barragán, Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, Clorindo Testa, Amancio Williams y Carlos Raúl Villanueva, pero también expone el concepto de regionalismo crítico:

Desde el punto de vista de la teoría crítica tenemos que entender la cultura regional no como algo dado y relativamente inmutable, sino más bien como algo que tiene, al menos hoy en día, que ser cultivado de forma consciente. Ricoeur sugiere que sostener cualquier clase de cultura auténtica en el futuro dependerán en última instancia de nuestra capacidad de generar formas vitales de cultura regional al mismo tiempo que nos apropiamos de influencias ajenas tanto a nivel de cultura como de civilización.

La producción bibliográfica y la comunicación de los resultados obtenidos por estos investigadores dan cuenta de diferentes métodos de organización de la información, los cuales pueden estar agrupados en cuatro categorías: En primer lugar, las *cronologías* que muestran, de manera ordenada y secuencial, el desarrollo y evolución de la arquitectura en un período de tiempo; segundo, los *estudios comparados* que permiten juntar y revisar múltiples realidades en torno un tema común; puede ser producto de uno o varios autores; tercero, los *panoramas ampliados* que destacan características comunes de diversos proyectos en un amplio rango temporal o situación geográfica.; y el último y más reciente caso, las *monografías* centradas en el estudio de proyectos como manifiesto de un momento histórico, donde su representatividad para la disciplina tiene tal magnitud que son objeto de reseñas ampliadas y análisis formales (Gráfico 1).



Gráfico 1. Portada de libros publicados como resultado de investigación que muestran los diferentes métodos de organización de la información. De izquierda a derecha: Cronología, estudio comparado, panorama ampliado y monografía.

Aún cuando es evidente y considerable el aporte a la reconstrucción de la historia de la arquitectura latinoamericana, hoy estos métodos resultan insuficientes para establecer vínculos con el ejercicio proyectual, por el hecho de considerar, casi exclusivamente, las relaciones de causa y efecto que están soportadas en la evolución de los hechos a través del tiempo y la exaltación de la figura del arquitecto como genio creador. Hoy día, en la reconstrucción de nuestra cultura arquitectónica la formación de nuevas generaciones de investigadores ha sido fundamental para formular métodos alternativos que permitan abordar la historia, la teoría y la crítica de la arquitectura latinoamericana frente al mundo y que sea de gran utilidad para el ejercicio profesional. Esta situación es el resultado de la masiva formación posgradual y dirección de proyectos de investigación en los cuales las universidades y centros de documentación están profundamente comprometidos.

En este punto cabe señalar que las nuevas generaciones de investigadores latinoamericanos, que se han formado en diferentes partes del mundo, han fortalecido el aparato crítico, no solo sobre el reconocimiento del pasado, sino como un medio para la reflexión de nuestra situación actual.

Y precisamente la reflexión soportada en la teoría, permite la argumentación y legitimación del campo disciplinar para que nuevas preguntas e hipótesis la pueden complementar o refutar. No se trata de un sistema completo y cerrado, es susceptible a revisiones constantes, nuevos aportes, contraposiciones y ampliaciones. Es un sistema dinámico que, si bien está soportado en ejemplos de la historia, tiene un carácter infinito, fértil y no excluyente al campo de la arquitectura, pues en ocasiones se vale de la economía, la filosofía, la antropología o la ingeniería, entre otras áreas que la ponen a prueba para fortalecer su acción desde lo estrictamente disciplinar. Es una necesidad hoy considerar que para hacer arquitectura es necesario estudiar los problemas de la arquitectura y qué mejor, que partir del legado de nuestra propia historia y nuestros propios ejemplos.

La herramienta del pensamiento arquitectónico

Aprender la historia y la teoría para su aplicación efectiva en el ejercicio profesional, parece una labor sobreentendida y redundante. Especialmente al reconocer que los docentes transmitimos imágenes representativas como “fundamentales” en la formación del estudiante de arquitectura, basados en aquellos proyectos que han sido ampliamente divulgados por sus cualidades espaciales, compositivas, técnicas, urbanas, entre otras, y que el medio académico ha reproducido constantemente. Pero también es natural que cada docente traiga consigo un repertorio de proyectos que le son afines, ya sea por su formación, por gusto o porque dan cuenta de algún tema específico en el que centran su investigación. Es una práctica recurrente.

Pensar una manera adecuada para la enseñanza, parece una labor desprendida e inabarcable en cómo transmitir el conocimiento sobre la arquitectura para el desempeño futuro de los egresados. Por ende, los

conceptos de *paradigma* y *nebulosa* resultan útiles en el diseño de una herramienta para el pensamiento arquitectónico, la cual busca hacer una contribución teórica y metodológica sobre los modos de pensar por asociaciones y que ponga en relación la historia, la teoría y el proyecto de arquitectura, tanto en la formación como en el ejercicio profesional.

Esta herramienta está estrechamente ligada al uso de los mal llamados “referentes”, entendidos como los proyectos que emplea un estudiante (o arquitecto) para soportar sus argumentaciones proyectuales y que, en ocasiones aportan en la definición estética del proyecto. A pesar de la subutilización de los “referentes”, esta práctica puede ser usada a favor de la herramienta para la revisión de proyectos a la luz de problemas de arquitectura y no sobre el aspecto de las edificaciones. Así, para fortuna de los estudiantes y como método para los docentes, es aquí donde se crea un cuerpo de conocimiento propio en el que el estudiante fundamenta y delinea su pensamiento.

En este punto caben tres preguntas esenciales que centran el debate de la formación en diferentes escuelas: primera, ¿cuál es el conocimiento base que debe adquirir un estudiante de pregrado en arquitectura?; segunda, ¿cuáles son los proyectos paradigmáticos sobre los cuales está configurado el conocimiento base?; y, por último, ¿de qué manera la afinidad por ciertos aspectos de la arquitectura delinea el perfil del egresado y aporta en la construcción de su propia cultura arquitectónica?

El paradigma

En los textos de historiografía latinoamericana son expuestos constantemente ciertos proyectos que presentan rasgos distintivos y unívocos en lo que comúnmente es denominado “modernidad”. Una modernidad

con rasgos singulares donde Latinoamérica tiene identidad propia al ser «el laboratorio de los diversos sistemas políticos y económicos, urbanos y estéticos, que se han ido sucediendo[...]. Un proceso que desemboca en conflictos, pero también que ha potenciado una propia y peculiar modernidad latinoamericana» (Montaner, 2011). Pero más allá de reiterar encuadres famosos y de reimprimir fotografías de los mismos proyectos en diferentes publicaciones, cabe destacar que el acto de visibilizar y reiterar una mirada sobre los proyectos campeones de nuestra historia, implica también hacer invisibles otros proyectos.



Gráfico 2. Aerofotografía del Campus de la Universidad del Valle en Cali, Colombia (1972). Fuente: Archivo planeación Universidad del Valle.

En este sentido, y con el propósito de ahondar en las cuestiones del paradigma, es útil revisar la aerofotografía de la Universidad del Valle del año 1972 (Gráfico 2). En dicha fotografía es posible observar algunos de los edificios recién construidos, que componen el campus: en

el centro de la imagen, de planta regular con patio central el edificio de la Biblioteca Mario Carvajal de los arquitectos Diego Peñalosa y Bruno Violi; también, el volumen longitudinal de pórticos en fachada y perpendicular a la biblioteca la Facultad de Ciencias Naturales y Exactas, diseñado por la firma de arquitectos Camacho & Guerrero; así como el conjunto administrativo y cinco auditorios en abanico de la Facultad de Ingeniería de la firma Lago & Sáenz; y los bloques bajos reticulares para laboratorios y edificios de aulas de la Facultad de Ingeniería (en la parte superior de la fotografía) diseñados por los arquitectos Manuel Lago, Rafael Esguerra y Germán Samper.

Se trata entonces de un campus universitario edificado en 100 Hectáreas de terreno diseñado con principios de modernidad en el cual la heterogeneidad de los edificios tiene cohesión en el plano base que conecta la planta urbana del proyecto. Esta imagen representa un momento de la historia de la arquitectura y el urbanismo en la ciudad de Cali, que sin duda es un ejemplo de la modernidad edificada para el caso colombiano:

Es difícil encontrar un proceso de diseño y planeación física tan integral en el campo de la arquitectura como el que se desarrolló para la Ciudad Universitaria del Valle. La reunión de los más destacados arquitectos del país y de la ciudad y la coordinación del proceso colectivo demuestran la capacidad de gestión de los directivos y profesionales docentes de la universidad. (Buitrago y Kattán 2011, p.85).

Sin embargo, muy a pesar de la gran calidad arquitectónica y espacial demostrada en la planeación, diseño y construcción del campus Meléndez en la ciudad de Cali, este proyecto no es un ejemplo transnacional de arquitectura y solamente se inscribe en el ámbito profesional en Colombia como un caso representativo. Evidentemente en otros

proyectos educativos de gran envergadura la noción de tiempo y espacio quedó relegada, para convertirse en verdaderos paradigmas de la historia de la arquitectura latinoamericana y de la arquitectura en el mundo.

Sin duda, un caso destacado es el campus de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM, 1949–1952). Este posicionamiento especial en la historia latinoamericana y mundial es a razón de la formalidad del conjunto, la idea de ciudad dentro de la ciudad con 730 Hectáreas de terreno, la representatividad de cada uno de los edificios como el de la biblioteca, y sobretodo, el cambio que suscitó en la concepción de espacios para la educación desde la arquitectura y el urbanismo.

Otro caso representativo es el campus de la Universidad Central de Venezuela en la ciudad de Caracas (1940–1960). Se trata de un proyecto de 230 Hectáreas de terreno, que destaca como conjunto urbanístico en la ciudad y está compuesto por edificios de gran calidad espacial y arquitectónica, como lo son: el aula magna y la biblioteca. Por tanto, su valoración aborda la composición de un complejo urbano que integra el arte y la arquitectura como muestra de autonomía, y una nueva manera de crear espacios para la educación bajo la idea de progreso, asociado a una visión desarrollista de avanzada.

Si bien, ambos proyectos fueron declarados por la UNESCO como Patrimonio Cultural de la Humanidad al reconocer sus valores estéticos y funcionales modernos, este reconocimiento no dispuso su posicionamiento como arquitectura paradigmática. Fueron otras determinantes como el encargo, la conceptualización, la gestión, la construcción de cada uno de los proyectos y el problema urbano que enfrentó como desarrollo de una ciudad dentro de la ciudad, que desde el inicio dieron origen a debates académicos y profesionales, situación que instauró su valor universalmente aceptado como paradigmas dentro de nuestra

disciplina y son referencia obligatoria para el desarrollo de proyectos posteriores en todo el mundo. Y es precisamente sobre las características de los paradigmas que está soportada esta herramienta metodológica para pensar la arquitectura.

A fin de esclarecer la definición de paradigma, es importante revisar las consideraciones que Thomas Kuhn expone al respecto en el libro *Estructura de las revoluciones científicas*: «Considero a éstos (los paradigmas) como realizaciones científicas universalmente reconocidas que, durante cierto tiempo, proporcionan modelos de problemas y soluciones a una comunidad científica». Por lo tanto, se trata entonces de «una realización lograda mediante la ampliación del conocimiento de aquellos hechos que el paradigma muestra como particularmente reveladores». A saber, la definición que entrega Kuhn presenta seis características que dan cuenta del potencial de uso de paradigmas en la construcción de cultura en este caso para el campo de la arquitectura:

- Universalmente reconocidos. Esto implica que sobre los paradigmas en arquitectura hay consenso general. En tanto, la institución arquitectura a nivel mundial, reconoce valores destacables y representativos que ha suscitado una manera novedosa o alternativa en la creación arquitectónica y el pensamiento. El acuerdo sobre los proyectos paradigmáticos, son divulgados ampliamente y son reproducidos en libros, revistas, exposiciones de manera recurrente, condición que facilita su estudio y apropiación.
- Temporalidad. En su definición más simple es presentado como una idea institucionalizada desde teorías precedentes y transmitida como documento en la historia. Aún así, cada paradigma puede ser controvertido y desmontado a partir de otras maneras de configuración teórica. La duración de un paradigma

arquitectónico es incierta. Esto, considerando que la pertinencia del paradigma es altamente cambiante hasta que exista un nuevo consenso en la disciplina o haya una modificación del pensamiento, es decir, la creación de un nuevo paradigma.

- Modelo de problemas y soluciones. Es una característica que reivindica el carácter universal de los paradigmas y pone de manifiesto la arquitectura como una representación de la cultura. Por lo tanto, recurrir a paradigmas aporta en la construcción de la propia cultura arquitectónica, pero también es una oportunidad para estudiar problemas de arquitectura y algunas posibles soluciones.
- Comunidad científica. Aquí se delimita el campo de acción del paradigma, el cual atiende asuntos disciplinares y es de interés “profundo” de un cuerpo disciplinar. En este sentido, no necesariamente debe interesar a otras disciplinas o ser relevantes porque hacen parte de una cultura general. Por consiguiente, estudiar los paradigmas es una cuestión disciplinar, en este caso propia de los arquitectos, urbanistas, teóricos e historiadores en arquitectura.
- Ampliación de conocimiento. Abordar el paradigma como un objeto de estudio abierto e infinito, permite reconocer su valor como instrumento para aprender a hacer en arquitectura y la posibilidad de abordarlo desde múltiples perspectivas. Por tanto, su vigencia está asociada a su constante revisión que conlleva nuevas miradas y preguntas, que sin duda son un aporte al conocimiento disciplinar.
- Particularmente revelador. Desde el paradigma es posible develar problemas y extraer conocimiento con estudios profundos. No obstante, cada paradigma contiene, en principio, uno o varios aspectos destacables que denotan su representatividad en la arquitectura.

En consecuencia, el paradigma en el campo de la arquitectura representa una oportunidad y punto de partida para establecer

asociaciones problemáticas con otros proyectos, con el propósito de profundizar y estudiar diferentes aspectos del proyecto de arquitectura y de esta manera obtener nuevo conocimiento. No se trata entonces de repetir, generación tras generación de arquitectos, lo anteriormente dicho sobre edificios o proyectos paradigmáticos. Se trata entonces de indagar a profundidad estas obras de arquitectura que ya han sido suficientemente documentados por historiadores, arquitectos y críticos de la arquitectura en el mundo.

Las nebulosas

La frase que Isaac Newton escribió en una carta al científico Robert Hooke en el año 1676 “A hombros de gigantes” revela el carácter ampliado del conocimiento. Aborda la construcción colectiva que trae consigo reflexiones de muchos autores que anteceden y preceden cualquier aporte. En cierto modo, exhibe la construcción de pensamiento interconectado el cual está soportado en un entramado de conocimientos previos. Por su parte la arquitectura no es la excepción.

Pese al considerable aporte a la reconstrucción de la historia de la arquitectura latinoamericana desde la idea de paradigma como una muestra lo más relevante, lo destacable, lo indiscutible y lo unívoco, hoy, en el mundo globalizado y altamente cambiante, resultan insuficientes los grandes panoramas históricos y los estudios de proyectos singulares para establecer vínculos con el ejercicio proyectual real. Considerando que los proyectos campeones de nuestra historia arquitectónica han sido engrandecidos de manera singular por sus propias cualidades, no por el hecho de hacer parte de un cuerpo de conocimiento que implica relaciones con otros proyectos.

Como una realidad de nuestro tiempo es importante asumir el hecho que ahora todos estamos hiperconectados y es posible encontrar información histórica y datos relevantes de algún proyecto en buscadores y

bases de datos en internet (con diferentes calidades de información). Por lo tanto, la formación académica no puede estar centrada en aprender datos, todo lo contrario. Es indispensable aprender a pensar de manera amplia, es decir, necesitamos formar arquitectos inquietos en la cultura, aquellos que de manera crítica estén en capacidad de leer e intervenir la realidad.

Es así como la responsabilidad de la historia y la teoría en la formación es propender el aprendizaje autónomo basado en inquietudes y no en certezas, en aquellos aspectos que estudios previos han dejado de lado. De esta manera es posible crear asociaciones complejas que no se encuentran en internet y realmente construir conocimiento.

En este sentido, la arquitectura moderna latinoamericana, como punto de partida de las nebulosas, también busca sensibilizar a las escuelas de arquitectura sobre la importancia de su revisión y constante estudio, pues es recurrente que este tema quede circunscrito a módulos de profundización, asignaturas electivas o líneas de investigación; no un aprendizaje básico común. Este carácter “especial” de la modernidad latinoamericana, es una herencia de la exclusión de aquello que Philip Johnson y Henry-Russel Hitchcock denominaron “estilo internacional”, a razón de la exposición *Modern Architecture: International Style* en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), en 1932. Pues el carácter “internacional” de la arquitectura en la exhibición fue contradictorio, pues solamente fueron exhibidas obras de arquitectos europeos y norteamericanos, aún cuando en Latinoamérica para esa fecha, ya existían diversas obras con “cualidades modernas”.

Cabe señalar que el interés por lo latinoamericano como una cuestión exótica, fue notable durante las postrimerías de la segunda guerra mundial y la posguerra. Por razones políticas el mundo volcó los ojos a Latinoamérica durante la reconstrucción de Europa y esta mirada permitió destacar internacionalmente casos representativos de la

arquitectura y el urbanismo, así como los aportes técnicos en la configuración de ciudades, sobretodo de los casos mexicano y brasilero. Muestra de ello son algunas publicaciones y exposiciones que le dieron visibilidad.

En función de la idea de panamericanismo, Estados Unidos, a través de la Organización de las Naciones Unidas-ONU, buscó reconocer el territorio latinoamericano y saber de primera mano como estaban constituidas las principales ciudades. Fue así como el investigador en planificación urbana Francis Violich realizó múltiples estudios de campo y publicaciones al respecto, entre los que se destacan *Cities in Latin America: housing and planning to the south* (1944) y *Low-cost housing in Latin America* (1949).

En las cuatro primeras décadas del siglo XX la arquitectura latinoamericana fue presentada en casos aislados de proyectos singulares. Según expone Maluenda «esto cambió cuando Henry-Russel Hitchcock fue en persona a recorrer unos cuantos países de América Latina para preparar la exposición del MoMA en 1955 y publicar el catálogo correspondiente». Por lo tanto, la verdadera aparición oficial de la arquitectura moderna latinoamericana se dio gracias al interés de los directivos del MoMA, espacio que tuvo gran influencia en la realización de exposiciones y monografías sobre arquitectos latinoamericanos como la realizada por Emilio Ambasz en 1976 sobre la obra de Luis Barragán o la exposición sobre Brasil, también realizada por el mismo museo en el año 1943 por Philip Goodwin.

Visibilidad lograda también en el escenario profesional, gracias al trabajo de los arquitectos Lucio Costa y Oscar Niemeyer con el diseño y construcción del pabellón brasilero en la Exposición Universal de 1939 en Nueva York y a las visitas de Le Corbusier a diferentes países latinoamericanos entre los años 1929 y 1962.

Le Corbusier visitó América Latina en ocho oportunidades, la primera en 1929 y la última en 1962. El viaje inaugural resultó el más extenso de

todos (casi tres meses), con paradas fundamentales en Argentina y Brasil, aunque también conoció de manera más fugaz Asunción y Montevideo. Regresó a Brasil en 1936, compulsado por Lucio Costa y la generación de jóvenes que estaría llamada a revolucionar la arquitectura brasileña, y se involucró de manera decisiva en el diseño del Ministerio de Educación y Salud (MEC). Cinco veces visitó Colombia, a propósito del Plan Director para Bogotá, elaborado junto a otros profesionales de prestigio como José Luis Sert, entre 1947 y 1951. Y, finalmente, conoció Brasilia en 1962, cuando evaluó el proyecto para la construcción de la Embajada de Francia en la capital recién estrenada, que no tuvo concreción. (Torres, 2015).

Hasta este punto es posible señalar que la visibilidad de la modernidad latinoamericana fue creciente debido a la novedad de localización de las obras, un contexto tropical y alejado de los debates tradicionales. La incorporación de algunos proyectos representativos modernos latinoamericanos en textos se dio posterior a la exposición del MoMA de 1955, como en la *Storia dell'architettura moderna* (1960) de Leonardo Benévolo y *Modern Architecture: A Critical History* (1980) de Kenneth Frampton. Sin embargo, mostrar unos cuantos proyectos no implica sintetizar una manera de hacer, estas son menciones que refieren el hecho de ser influenciados por la modernidad europea. Pero no hay profundidad en las descripciones ni objetivo claro para reconocer sus valores estilísticos, funcionales o estructurales.

La historia aislada de la teoría y del proyecto de arquitectura no aporta al ejercicio profesional, solo a ella misma y a un relato panorámico. En múltiples ocasiones y con suficiencia libros de arquitectura reiteran las referencias a los proyectos más representativos y singulares de nuestra modernidad: aquellos paradigmáticos. Las nebulosas de pensamiento arquitectónico como sistema de organización del pensamiento en arquitectura, si bien está basado en la historia, irrumpe la linealidad y la secuencialidad de esta para destacar problemas fundamentales y sobretudo

establecer nuevas relaciones que superan el tiempo, el espacio, la cultura, la geografía. Al respecto Margareth Da Silva Pereira (2007) explica que «este sistema de asociación plantea una serie de circulación de problemas mas allá de recortes temporales, nacionales o sociales» (p. 59).

Uno de esos casos que, sin duda, es referencia obligada en el capítulo de la modernidad latinoamericana, es el Conjunto Residencial Alcalde Mendes de Moraes más conocido como Peregulho, diseñado y construido por el Arq. Affonso Eduardo Reidy, como parte de un proyecto de vivienda estatal en el año 1947 en Río de Janeiro (Gráfico 3).



Gráfico 3. Estado actual Espacio intermedio de acceso al bloque serpenteante en el Conjunto Residencial Pedregulho. Autor: Daniel Ospina y Liliana Clavijo, 2018

La primera aproximación al proyecto es precisamente la reiterada referencia en diferentes publicaciones, las cuales describen el indiscutible valor de este proyecto desde la importancia en su contexto, la herencia de la modernidad europea y las cualidades físico–espaciales como novedad, tal como lo hace Nabil Bonduki en el capítulo “Vivienda Social en la vanguardia de la arquitectura moderna en Brasil” del libro *Ciudad y vivienda en América Latina 1930–1960*, libro compilado por Carlos Sambricio (2012):

Pedregulho ejerció un papel importante en la trama narrativa de la historiografía brasileña pues revela la influencia corbusiana, poniendo en práctica un trozo del croquis que el arquitecto franco-suizo propuso en 1929 para la urbanización de Río de Janeiro, articulando arquitectura, urbanismo y paisaje, y presenta una excepcional solución plástica-constructiva-programática... Sin la pretensión de considerarla modelo, Pedregulho cumple el papel de “joya de la corona”, cuyo brillo realza la construcción de viviendas de aquel periodo. (152).

Con el material disponible en las publicaciones existentes es posible identificar datos primarios del proyecto: dónde y cómo ha sido publicado, la disponibilidad de las planimetrías, fotografías y localización de archivos. Posterior a la documentación se realiza una descripción analítica para determinar su estructura formal y geometría (Gráfico 4). De esa primera aproximación analítica, surgen una serie de preguntas sobre el mismo proyecto que empiezan a orientar los intereses de la indagación profunda y la construcción de la nebulosa. En este punto es recomendable escribir la(s) inquietud(es) que suscita el análisis, entendida esta como aquella pregunta sobre el proyecto que destaca un aspecto singular, una rareza o un atributo representativo (ya sea por presencia reiterada en las reseñas estudiadas o por ausencia en el material revisado).

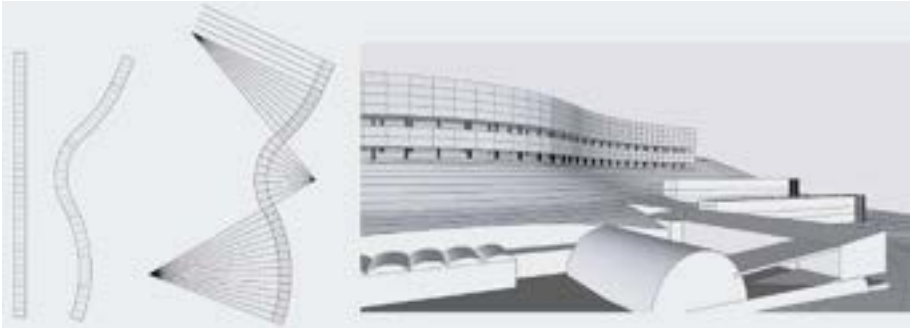


Gráfico 4. Esquemas argumentativos que muestran la forma y composición geométrica del bloque serpenteante y reconstrucción volumétrica. Fuente: Andrés De los Ríos, Daniel Ospina y Liliana Clavijo 2019.

En este caso, en las fuentes documentales (libros, revistas, reseñas, documentales), para el estudio del proyecto, las unidades de vivienda y el espacio intermedio del bloque serpenteante como mirador hacia la ciudad son los protagonistas en las publicaciones. Sin embargo, el proyecto incorpora espacios dotacionales o equipamientos que complementan las actividades propias de la vivienda, tales como centro de salud, lavandería, colegio, gimnasio, piscina y parques, así como otros tipos de vivienda en bloques laminares tradicionales, que pierden protagonismo al lado de la serpentina (Gráfico 5). Tanto servicios complementarios, como bloques bajos de vivienda están enumerados en las reseñas históricas, pero hay ausencia de información al respecto, por tanto, fue necesaria una reconstrucción.



Gráfico 5. Gimnasio y fachada con mosaico de azulejos del artista Cândido Portinari en “Conjunto Residencial Pedregulho”. Autor: Daniel Ospina y Liliana Clavijo, 2018.

La configuración de los proyectos de vivienda multifamiliar en, el caso de Pedregulho en Brasil, parte de un discurso adoctrinador de fondo que pretende instruir a las masas en lo que considera el estado es “ser moderno”. Este tipo de vivienda como proyecto de estado, pretende dar calidad y confort, más allá de solucionar la necesidad y el déficit. Fue así como la vivienda incorporó nuevas actividades que, si bien no hacen parte del programa principal, reforzaron la idea de proyecto en colectividad.

No obstante, comprender aquello de lo colectivo en contraste con lo privado subraya dos condiciones opuestas que convergen en el proyecto: lo privado y lo compartido. Por un lado, lo privado, referido a las unidades de vivienda donde habita el núcleo familiar, donde tienen lugar las actividades más íntimas de los integrantes de la familia y donde es posible el crecimiento personal; y por otro, lo compartido referido a los espacios comunes en los que todos los habitantes tienen el mismo derecho de utilización, donde es posible establecer relaciones fuera del núcleo familiar y concentrar personas en torno a actividades comunes. En ocasiones estos espacios son llamados dotacionales, equipamientos o comunales, unos y otros tienen la función de complementar las actividades de la vivienda, por lo tanto, son compatibles a ella. Pero también en el proyecto es evidente que la planta urbana de acceso al bloque serpenteante y los corredores ventilados son otra forma de espacio común que concentra diferentes locales comerciales y es un paso obligado de todos para el ingreso a las viviendas. (Gráficos 6 y 7).



Gráfico 6. Los corredores de acceso a las unidades de vivienda son apropiados por los habitantes y sus enseres. Autor: Liliana Clavijo, 2018.

Gráfico 7. Mirador sobre la ciudad desde el espacio intermedio del bloque serpenteante. Autor: Daniel Ospina, 2018.

Asimismo, las intervenciones del artista Cándido Portinari y el paisajista Roberto Burle Marx en el diseño y la composición de espacios comunes fueron un aporte significativo en la construcción de un sentido de apropiación, cimentado en la estética del buen gusto y la calidad espacial. Se trata pues, de un espíritu que buscó instituir una nueva belleza en la arquitectura y la ciudad.

Esta visión desde la política permito que el diseño de espacios colectivos y singulares para la recreación del cuerpo y del espíritu, fueran una manera de controlar el tiempo libre de los habitantes, pero a su vez de estimular la “sana” relación entre diferentes actores de una comunidad e instruir en cómo relacionarse en la convivencia. El diseño de los complementos de la vivienda como parte de un conjunto total, vincula criterios compositivos y decisiones de proyecto que consideraron la ciudad como escenario y vínculo para las actividades más intensamente colectivas de un sector de ciudad abierto.

El emplazamiento de Pedregulho responde a la composición de un conjunto hecho por bloques divergentes entre sí, con programas complementarios a las actividades que se realizan al interior de las viviendas; dichos bloques están localizados en la planta de primer piso, pero no con una estricta y única relación con algún de las vías perimetrales. Es así como el proyecto es abierto, con múltiples posibilidades de recorrido desde y hacia los sectores circundantes. Aún hoy mantiene zonas de paso accesible desde el exterior, como una manifestación de lo colectivo ilimitado a la escala de barrio. Los equipamientos comunes fueron parte fundamental del proyecto, además porque refuerzan la idea de autonomía y progreso en la ciudad moderna, bajo la idea de unidad vecinal en la que las relaciones humanas fueron protagonistas. (Gráfico 8).

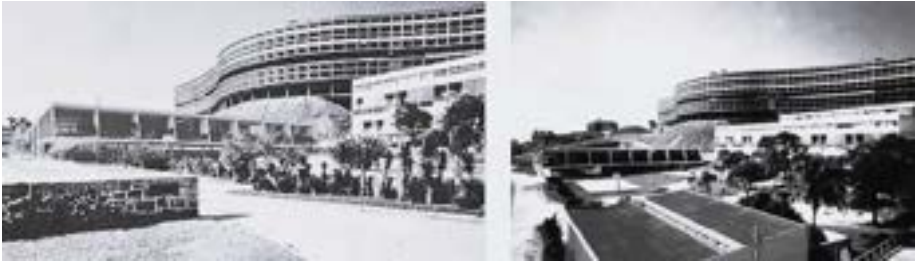


Gráfico 8. Otros bloques del Conjunto Residencial Pedregulho. Izquierda Colegio, derecha lavandería comunal. Fuente: Revista DPA.

Desde la inquietud sobre los espacios comunes en la vivienda colectiva, su razón de ser en el proyecto y disposición con la ciudad, la nebulosa va tomando forma para construir un entramado de pensamiento complejo alrededor de la inquietud que se convierte en tema con la intención de explicar cómo están conformados los espacios comunes del proyecto Pedregulho pero no solo para sí mismo, sino como problema de arquitectura. Gracias a este pensamiento amplio e integrado es necesario establecer lazos con otras arquitecturas. En principio, integran la nebulosa otros proyectos de vivienda colectiva de la posguerra en América Latina, otros paradigmas como Conjunto Presidente Alemán (1946-1949) realizado en México por el Arq. Mario Pani; la Unidad Vecinal Portales (1954-1966) en Chile, diseñado por Bresciani, Valdés, Castillo y Huidobro-BVCH; el Barrio Eva Perón en Argentina, Unidad de Habitación del Cerro (1955-1959) en Uruguay del arquitecto Román Frenedo, Unidad de Habitación Cerro Grande (1952-1954) en Venezuela, y diseñado por el arquitecto Guido Bermúdez.

Posteriormente, acudiendo a la cualidad de intemporalidad de las asociaciones de la nebulosa, esta herramienta permite incluir otros proyectos en el repertorio con el propósito de reflexionar sobre los espacios en la vivienda colectiva hoy y actualizar las observaciones: The Mountain

(2008) de BIG construido en Dinamarca; Residencias El parque (1968–1972) de Rogelio Salmona en Bogotá, El edificio el Mirador (2001–2005) en Madrid de la firma MVRDV; Schots 1 & 2 de S333-Architecture en Groningen, Holanda; Narkonfim (1928–1932) de Moisei Ginzburg para la ciudad de Moscú en Rusia, entre muchos otros (Gráfico 9).

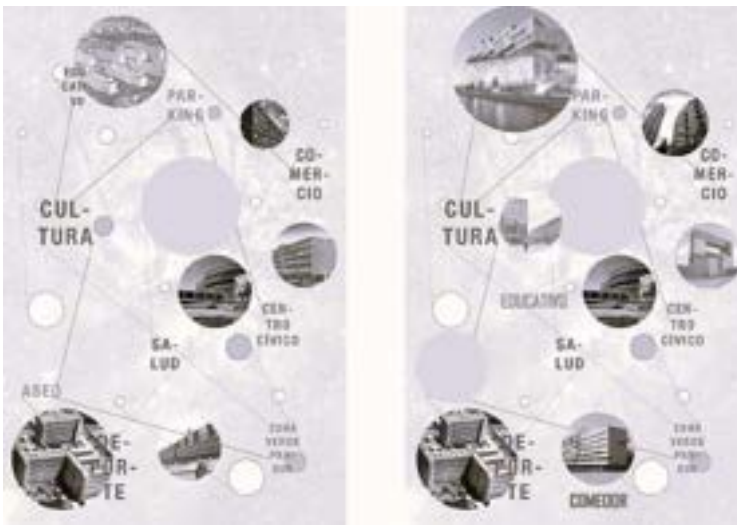


Gráfico 9. Izquierda: Nebulosa inicial que articula proyectos paradigmáticos de la arquitectura moderna latinoamericana, destacando los espacios comunes de la vivienda colectiva, tales como comercio, parqueadero, educativo, culto, salud, centro cívico, aseo, deporte y parque. Derecha: Nebulosa transformada que articula proyectos en la arquitectura historia de la arquitectura en diferentes épocas y lugares. Fuente:

Daniel Ospina y Liliana Clavijo, 2018.

La nebulosa es un instrumento que tiene una gran ventaja: su infinitud. Por lo tanto, se trata de una instantánea que permite hacer recortes para destacar un problema de proyecto, asilando contextos y temporalidades, su lectura es fortuita dependiendo de la perspectiva del lector, y puede variar rápidamente para establecer otro tipo de asociaciones con proyectos que dispongan el mismo problema, ya sean paradigmáticos o

no. Es una alternativa para pensar la arquitectura, no solo de forma lineal, sino también con el propósito de trabajar con los problemas de proyecto que pueden ser útiles como aprendizaje y para el ejercicio profesional.

Trabajar con paradigmas requiere poner a prueba lo que se ha escrito de él. Estudiarlos a profundidad es fundamental para aprender a conocerlo y realmente saber cómo está hecho, es preguntar al proyecto desde las competencias profesionales aprendidas. Es hacer evidente algo más allá que una elemental clasificación. Todo esto permite hacer una síntesis afortunada entre un conjunto de variables externas como el encargo, el emplazamiento, la técnica y el presupuesto, organizadas bajo una estructura lógica de pensamiento capaz de reconocer la larga cadena de acontecimientos que le preceden para conferirles de nuevo su verdadero significado. Posteriormente, al reconocer los problemas en otras arquitecturas, permite la construcción de la nebulosa para resaltar los intereses de cada arquitecto, lo que implica cimentar las bases de la investigación, adquirir cultura arquitectónica y agudeza crítica para plantear y resolver problemas.

Teoría, pensamiento complejo y divulgación

Este tipo de pensamiento complejo e interconectado, que relaciona diferentes proyectos en la historia de la arquitectura y que son estudiados alrededor de problemas, pretende dinamizar el saber de la disciplina para plantear dicha herramienta que concilia momentáneamente diferencias. Considerando que cualquier proyecto que integra la nebulosa, excepto el paradigma, está sujeto a escrutinio constante y su acción dentro del sistema puede ser revalorada para ser reemplazado por otro más representativo, en función del problema planteado. Por tanto, las nebulosas al

estar soportadas en ideas centrales que encierran diferentes teorías tienen total incidencia en el cuerpo disciplinar, tanto en la formación de los futuros arquitectos, como en las reflexiones académicas y profesionales.

La teoría, si bien parte de reflexiones o fenómenos particulares, busca explicar realidades de orden general como resultado del aprendizaje adquirido en la construcción de la nebulosa, en el caso de Pedregulho: *las variaciones del espacio común en la vivienda colectiva*. Ahora bien, para que la teoría pueda ser de utilidad y aportar al ejercicio profesional y que en la disciplina enriquezca el quehacer y de cuenta de la practicidad de la teoría, conlleva la delimitación, conceptualización y aplicación consiente de principios, reglas y procedimientos que faciliten el tránsito entre la historia y la teoría con el proyecto de arquitectura, no un acto de creación *ex novo*. Es así como la aplicación práctica del saber se puede concretar y verificar en el proyecto, no en la nebulosa. (Gráfico 10).



Gráfico 10. El proyecto de arquitectura como el centro del pensamiento complejo y razón de ser de la nebulosa de pensamiento arquitectónico. Fuente: Liliana Clavijo, 2018.

Por su parte, la nebulosa que se caracteriza por ser atemporal y sincrónica constituye una manera de actualizar y renovar el pensamiento de la arquitectura constantemente, basado en diferentes posturas teóricas precedentes. Al respecto, es preciso señalar que la teoría no tiene sentido sin la divulgación. En nuestro caso, el lenguaje escrito es un medio para su socialización masiva. Los arquitectos se valen de textos,

discursos, libros y artículos para dar a conocer sus conceptualizaciones teóricas y ponerlas a circular en diferentes ámbitos. Y como aporte, la nebulosa en sí es un documento apropiable y trasmisible que dispone una lectura particular, asociada a una idea profunda.

Por otra parte, al revisar el paradigma como un consenso profesional que institucionaliza o no un proyecto, es posible pensar que la teoría no solo reside en la escritura. En sí, la teoría es capaz de condensar y demostrar la conceptualización de una realidad. En otras palabras, el lenguaje escrito no es el único medio para la teoría. De ahí que un objeto arquitectónico, un dibujo, un proyecto, como medios de representación de la arquitectura, disponen dos aproximaciones al enfoque teórico. Por un lado, ser fuente fundamental para la construcción de la teoría; y por el otro, ser la demostración material y espacial de una teoría. En ambos casos, de una u otra manera, estos objetos se convierten en un paradigma para nuestra disciplina y gracias a la herramienta para el pensamiento arquitectónico, son objeto de estudio constante en nuestra disciplina.

Tanto la materialización de los edificios como la escritura son instrumentos para la teoría. Pues existen objetos en la arquitectura capaces de concretar ideas y reflexiones que aportan al pensamiento complejo. En palabras de Michael Hays en el libro *Architecture Theory since 1968* (1998): «La teoría es una práctica explícitamente lista para emprender su autocrítica y efectuar su propia transformación» Estos objetos, como tantos otros han modificado y expandido la realidad para plantear una nueva manera de concebir el mundo, un mundo aun incompleto que requiere de constante reflexión.

En síntesis, la utilización de nebulosas y paradigmas del pensamiento arquitectónico como herramienta para el aprendizaje son una amalgama dinámica que propende la reflexión para nuevas realidades

desde intersecciones mentales, como enuncia Koolhaas en una entrevista a Hans Ulrich (2009): «Ser arquitecto hace que te ocupes muy intensamente de veinte temas diferentes al mismo tiempo. El hecho de que básicamente estén desconectados te permite —tanto de un modo azaroso, como sistemático— encontrar intersecciones». Si bien, tanto la historia y la teoría son fundamentales para la formación de un arquitecto, también es de gran utilidad el desarrollo del pensamiento integrado y complejo para hacer nuevos manifiestos.

Referencias

- Liernur, Jorge Francisco (2003). *Escritos de arquitectura del siglo 20 en América Latina*. Sevilla. Tanais Ediciones S.A.
- Colquhoun, Alan (1978). *Arquitectura moderna y cambio histórico*. Barcelona. Gustavo Gili.
- Comas, Carlos, y Miquel Adriá (2003). *La casa latinoamericana moderna*. México. Gustavo Gili.
- López Rangel, Rafael, y Roberto Segre (1986). *Tendencias arquitectónicas y caos urbano en América Latina*. México. Gustavo Gili.
- Ludeña, Wiley (1996). *Vivir en el “centro”. Vivienda de inquilinato en metrópolis de América Latina*. Hamburgo. Technische Universität Hamburg-Harburg.
- Arango, Silvia (2012). *Ciudad y Arquitectura. Seis generaciones que construyeron la América Latina moderna*. México. Fondo de la Cultura Económica.
- Benjamin, Walter (2005). *Libro de los Pasajes*. Madrid. Ediciones Akal.
- Berenstein, Paola, y Margareth Da Silva (2018). *Nebulosas do pensamento urbanístico*. Salvador Bahía. EDUFBA.

- Bonduki, Nabil (1998). *Origens da habitaçao social no Brasil*. Estação Liberdade.
- Buitrago, Pablo, y José Kattán (2011). *Universidad del Valle. Arquitectura para la educación*. Cali. Universidad del Valle.
- Da Silva Pereira, Margareth (2007). «Las Nebulosas.» *Textos. Documentos de historia y teoría* (Universidad Nacional de Colombia), pp.55-66.
- Fernandez Cox, Cristian (1991). *Modernidad y posmodernidad en América Latina*. Bogotá. Escala.
- Frampton, Kenneth (1987). *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona. Gustavo Gili.
- Gutiérrez, Ramón (1983). *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*. Madrid. Ediciones Cátedra S.A.
- Hays, Michael (1998). *Architecture theory since 1968*. Massachusetts. MIT Press.
- Kuhn, Thomas (1972). *Estructura de las revoluciones científicas*. México. Fondo de la Cultura Económica.
- Maluenda, Ana Esteban (2016). *La arquitectura moderna en latinoamérica*. Antología de autores, obras y textos. Barcelona. Editorial Reverté.
- Martuccelli, Elio (2000). *Arquitectura para una ciudad fragmentada. Ideas, proyectos y edificios en la Lima del siglo XX*. Lima. Universidad Ricardo Palma.
- Montaner, Josep María (2011). *Arquitectura y crítica en Latinoamérica*. Buenos Aires. Nobuko.
- Niño, Carlos, y Sandra Reina (2014). *La carrera de la modernidad. Construcción de la carrera década en Bogotá (1945-1960)*. Bogotá: Colección IDPC.

- Noelle, Louise (1989). *Arquitectos contemporáneos de México*. México: Trillas.
- Saldarriaga, Alberto (2002). *La arquitectura como experiencia. Espacio, tiempo y sensibilidad*. Bogotá. Universidad Nacional de Colombia.
- Sambriocio, Carlos (2012). *Ciudad y vivienda en América Latina 1930-1960*. Madrid. Lampreave.
- Segawa, Hugo (2004). *Arquitectura latinoamericana contemporánea*. Barcelona. Gustavo Gili.
- Segre, Roberto (1996). *América Latina en su arquitectura*. Madrid. Siglo XXI.
- Torres, Felipe (2015). «América Latina en las antípodas. Le Corbusier entre aviones y mulatas» UH Universidad de la Habana.
- Ulrich, Hans (2009). *Rem Koolhaas. Conversaciones con Hans Ulrich Obrist*. Barcelona. GG.
- Violich, Francis (1944). *Cities in latin america: housing and planning to the south*. Nueva York. Reinhold publishing corporation.
- (1949). *Low-cost housing in Latin America*. Washington: Panamerican union. Department of Economic and social Affairs Division of labor and social information.
- Waisman, Marina (1990). *El interior de la historia. Historiografía arquitectónica para uso de latinoamericanos*. Bogotá. Escala.

CAPÍTULO IX
HISTORIOGRAFÍA Y PROSPECTIVA,
DIÁLOGOS EN EL PROCESO CREATIVO

HISTORIOGRAFÍA Y PROSPECTIVA, DIÁLOGOS EN EL PROCESO CREATIVO

Elisa Marcela García Casillas

[...] el futuro del presente está en el pasado [...]

MCHALE

Introducción

Historiografía y prospectiva, dos conceptos que a primera vista pudieran evidenciar una dialéctica epistemológica, suponen cuestionamientos de diversa índole; sobre todo si nos situamos dentro un marco como el de las industrias creativas, en las que se producen, reproducen y promocionan actividades, bienes y servicios culturales, patrimoniales y artísticos, encontrando la arquitectura, el diseño, las artes visuales, la música, libros y revistas, etc. Y más aún si se traslada al ámbito educativo, ya que si bien en México el reconocimiento del aporte de las profesiones con un quehacer vinculado directamente con la creatividad dentro del contexto económico es relativamente nuevo, sería interesante visualizar cómo es que a partir de la Academia la convergencia entre la historiografía y prospectiva pueden plantear un escenario futurible para la construcción de dinámicas significativas en los procesos de desarrollo e innovación.

Por tanto, las siguientes líneas buscan generar reflexiones que giren en encontrar puntos de convergencia entre ambos conceptos, y cómo entre ellos se puede lograr una mayor vicisitud en la construcción de una mejor calidad de vida. Si bien el planteamiento medular versa en generar reflexiones en torno a diálogos que pudieran existir entre historiografía y prospectiva, es importante como primer acercamiento definir de manera general a qué le llamamos «historiografía», refiriéndonos al cómo se escribe la historia a través de la apropiación del pasado, devolviendo por medio de la palabra el significado de lo histórico, vista incluso como un estudio crítico donde el historiador como interprete rememora aquello que considera digno de atención, dotando de sentido y significado lo que parece desvinculado a través de un cúmulo de conocimientos, experiencias, significados y procesos ininterrumpidos tanto individuales como colectivos que se extienden hasta nuestros días; generando así una memoria colectiva a través de una conciencia histórica.

Por su parte, el término «prospectiva», originada por Gaston Berger y difundida por Michael Godet, se define como aquella que «[...] visiona un futuro deseado y establece los medios requeridos para llegar a él», o como lo maneja Guillermina Baena al decir que la prospectiva «Nos permite ver más allá para reconsiderar el pasado y descubrir nuevas posibilidades para el futuro», estableciendo mediante la razón y la memoria, planes estratégicos que permitan anticipar dificultades y aprovechar oportunidades al planear de manera organizada, utilizándola como herramienta útil en la construcción sistemática a través de tres niveles de análisis: el primero es el de visibilidad, encontrando en este datos circunscritos en el espacio y tiempo; el segundo el de no visibilidad, siendo aquello asignado a través del código de lectura, es decir aquello que se lee entre líneas; y por último el de invisibilidad donde los significados profundos o simbolismos se ocultan en el fondo de los hechos, es decir la información cobra sentido.

Diálogos: historiografía y prospectiva

Un primer diálogo que se puede identificar entre historiografía y prospectiva es el tiempo, como un factor que las define: una refiriendo *grosso modo* al arte de escribir la historia y estudio crítico sobre hechos verificables a partir de experiencias, conocimiento y significados; y la otra sobre la expectativa y predicción del futuro (puesto que el futuro no existe aún, no se le considera como una ciencia al no presentar datos empíricos comprobables, sino que se le considera como un concepto mental, que como constructo social surge en un sistema constituido por una sociedad); siendo solo cuestión de tiempo su comprobación para ser parte de un proceso historiográfico y por ende parte de la producción del conocimiento histórico.

Por otro lado, un segundo diálogo que permitirá visualizar más la conexión con la parte creativa es el que se refiere al proceso de comunicación, donde la hermenéutica se hace presente de manera directa: en una, interpretando y generando por medio de la palabra un discurso sobre lo más representativo e influyente de una época, acercando la historia a diversos públicos; y la otra, interpretando el pasado para reconsiderar y descubrir nuevas posibilidades para el futuro, previendo por medio de la memoria, la imaginación y entendimiento diferentes formas de pensar, de conceptualizar y construir decisiones que impactan en nuestra vida cotidiana. Ambas destinadas a la construcción de un mensaje, considerando ante todo al destinatario del conocimiento.

Por ejemplo, algunas técnicas para minimizar inquietudes es la construcción de escenarios; los cuales permiten contar eventos históricos y conocer las posibilidades que puede abrir el futuro, al aclarar problemas y construir estrategias a partir de un diagnóstico del presente y la influencia del pasado, siendo estos, generalmente, de carácter cualitativo en base a variables culturales, económicas y sociales.

Entre algunos de los métodos y estrategias que podemos encontrar están las series o líneas de tiempo, analogías históricas o el método Delphi. Acercándonos así el conocimiento y trascendencia de eventos, personajes, construcciones que marcaron época como el Palacio de Cnosos de 1700 a.C., Creta; el Partenón en 449 a.C., Grecia; el Panteón de Agripa 126 d.C. Roma; la ciudad de Pompeya en 79 d.C Región de Campania, Templo Mayor en 1428, Casa Barragán de 1948, ambas en la Ciudad de México; entre muchos otros. Evidenciando con esto una dinámica social bajo un contexto histórico. «Se trata, en suma, [...] de un pasado en permanente proceso de “actualización” y que, por tanto, interviene en las proyecciones a futuro» (Franco y Levin, 2007). Sin embargo, también es necesario hacer mención que nada de esto es posible sin el historiador, diseñador o arquitecto historiador al ser quien interpreta y difunde el conocimiento histórico. Como lo refiere Evelia Trejo (2010):

El historiador indaga, investiga de lo humano, sabe de lo humano, la historia es de hombres, y a sus acciones busca una respuesta racional. [...] de manera velada o descubierta hace patente su afán previsor, su necesidad de ver antes. La apuesta es atinar a aquello que importa distinguir, a aquello que a más de conocer y entender pueda compartir.

Por tanto el papel del historiador tiene el afán de que se construya y se conozca el pasado a través de evidencias sólidas y reales, con fuentes confiables que permitan la construcción de una narrativa que aporte conocimiento de manera imparcial y puntual de los hechos; buscando reducir la brecha que existe entre la historia, la realidad y el conocimiento; particularizando en la enorme responsabilidad que tienen en el desarrollo de teorías y de la construcción de un presente y un futuro en base a un modelo del pasado, como lo menciona McHale

(1969) «[...] el futuro del pasado es el futuro, el futuro del presente está en el pasado y el futuro del futuro está en el presente» (p. 32).

Historiografía y prospectiva, una dialéctica en el proceso creativo

Es interesante definir que la relación entre el pasado y el futuro tienen gran incidencia en la construcción de conocimiento, incluyendo las áreas creativas, por lo que se podría cuestionar ¿por qué sería importante hablar de esta dialéctica y su vínculo con el proceso creativo? y ¿cómo es que se entrelazan para generar buenas prácticas en el ámbito de la investigación, desarrollo e innovación (I+D+i)? Estos y otros cuestionamientos trataremos de dilucidar en las siguientes líneas.

Primero es importante situarnos en un contexto que nos delimite el campo de acción y explicar que hablar de esta dialéctica se debe principalmente a la situación actual en la que vivimos, donde el sistema capitalista y el consumo industrial dictan los comportamientos sociales: actividades y relaciones interpersonales, habilidades sociales, temperamento, hábitos de consumo, entre otras. Exigiendo cada vez más la previsión en los campos económicos, políticos, culturales y tecnológicos, imponiendo así necesidades extraordinarias, pensando sobre todo en las nuevas plataformas e interfaces digitales, materiales inteligentes y procesos de manufactura, demandando así cada vez mayores aportes y alternativas en el ámbito de la arquitectura y diseño, entre otras. Como la incursión en entornos virtuales, presentando plataformas digitales como la realidad virtual (VR) definida por el DRAE como la «representación de escenas o imágenes de objetos producida por un sistema informático, que da la sensación de su existencia real». O la realidad aumentada que «mejora la información que se tiene de un entorno físico o

mundo real a través dispositivos tecnológicos con capacidad de visión». Y por último, la realidad mixta o híbrida, que «combina la interactividad de la realidad virtual con el poder visual de la realidad aumentada. [...] Así, el usuario es capaz de sumergirse en un mundo virtual dentro de un entorno real [...] e interactuar al mismo tiempo con esos elementos virtuales de manera inmersiva» (BBC Mundo, 2018).

Incluso se dice que, dentro de las tendencias tecnológicas, hay cinco nuevas modalidades de estilos de vida que cambiarán toda la dinámica humana: «[...] la impresión 3D, la comida sintetizada a partir de algas, los servicios de salud digital y el Internet de las cosas [...]» (BBC Mundo, 2018).

A su vez, el uso de materiales inteligentes también interviene en esta nueva construcción de la vida cotidiana. Conocidos por tener la cualidad de haber sido modificados desde su composición y estructura interna, tienen rendimiento superior que les atribuye nuevas condiciones que van desde las ópticas, mecánicas, y eléctricas, hasta las funcionales como transformación de energía, autoreparación y adaptabilidad en su forma. Dicha tecnología ha permitido que la industria evolucione, ya que ahora pueden ser «materiales a la carta» que amplía las posibilidades tanto multifuncionales, estéticas, sostenibles y de diseño; y atribuya cualidades de competitividad a través de un valor agregado. Ejemplo de esto se encuentra en Materfad (2014), Centro de materiales del FAD (Barcelona), proyecto que se presenta como una plataforma de transferencia de conocimiento en el ámbito de materiales inteligentes, a través de la cual se busca «potenciar y favorecer [...] la discusión e intercambio de ideas alrededor de los nuevos materiales, la innovación y la transferencia de tecnología» (p. 5). Se presenta este ejemplo porque dentro de las formas de acercar la tecnología a la sociedad y por ende a la vida cotidiana, el tener acceso a nuevos materiales permite un cre-

cimiento en la productividad y una nueva economía del conocimiento; que genera una aplicación extensiva en todos los sectores económicos. Sumándose así la industria de los materiales a las otras dos tecnologías básicas «key technologies» que articulan el mundo actual como se conoce: Energía y Tecnologías de la información y comunicación.

Casos de aplicación se encuentran no solo en plásticos o polímeros, sino en papeles, textiles, maderas, biomateriales y metales. Por mencionar tres ejemplos de aplicación en diversos ámbitos de la vida cotidiana tenemos el 120402-00 Vegetables, material comestible que se utiliza para la producción de empaques, permitiendo posteriormente funcionar como alimento; esto al ser elaborado a base de vegetales y frutas, le atribuye la cualidad de ser biodegradable. Otro ejemplo se encuentra para su aplicación en espacios interiores: 100141-02 ALTEX™ 3000 Silver Aero.

Membrana de fibra de vidrio recubierta con silicona de alta resistencia y rendimiento. Incorpora pigmentos de alta reflectividad, lo que permite usarla como membrana textil [...] No emite gases tóxicos a altas temperaturas. Es hidrofóbica, resistente a los rayos UV [...]. (Peña, 2015).

Y por último, Step-Lux, pavimento para transformar la energía mecánica en eléctrica, presenta un formato de «baldosa en su parte inferior se disponen discos piezoeléctricos comúnmente conocidos como zumbadores, que son presionados cuando una persona camina sobre ella y transforma de esta manera la energía mecánica en eléctrica». (Peña, 2015).

Estos materiales inteligentes se presentan como un ejemplo de lo que la tecnología puede lograr para tratar de solventar las nuevas necesidades sociales, no solo en el ámbito urbano-arquitectónico-interior; sino también en áreas biomédicas, automotrices y agroalimentación

(Materfad, 2014). Algunas de las cuales se tocarán más adelante, ya que se relacionan directamente con las industrias creativas, la innovación y el desarrollo; todo como parte de un proceso creativo. A su vez, aunado al cambio de paradigma tanto tecnológico como social, se suman situaciones como el aumento de la desigualdad y exclusión social, así como el bombardeo incesante de estímulos, donde la moda y las nuevas tendencias dictan ya las “necesidades sociales” y los nuevos estándares de confort y bienestar; evidenciando lo que Michel De Certeau, en su libro *La invención de lo cotidiano*, menciona respecto a la desestructuración del tejido social, dada por cuestiones económicas, políticas y sociales, llevando a una laguna en la transferencia de conocimientos entre generaciones (que puede incluirse el patrimonio e identidad a través de códigos, rituales, tradiciones, arquitectura), reto actual también para la historiografía; generando una situación apremiante incluso en una era donde el libre acceso a la información también es objeto de desinformación por una carencia de entendimiento, ya sea por el exceso de fuentes informativas y la falta de discernimiento y discriminación de estas.

I+D+i, una alternativa para las industrias creativas

El panorama al que se ven sometidas las industrias creativas actualmente es desafiante, ya que tienen cada vez más el gran reto de captar la atención de los usuarios a través de conceptos que rompan el pensamiento convencional. Sobre esto, Enric Bas reflexiona en cómo utilizar el pensamiento sobre el futuro, al anticipar y prepararnos para este a través de una formación y facultades de previsión, teniendo en mente teorías, metodologías e incluso instituciones futuristas (estudios sobre el futuro) que buscan mantener y mejorar la libertad y el bienestar del hombre a través del pensamiento visionario, educativo, crítico y con

acciones sociales (Bass, 2002). Desde la perspectiva de Bogdan Suchodolski se puede mencionar lo siguiente:

Un conocimiento que produzca un pensamiento alternativo que construye futuro consiste en: Una visión global del mundo futuro como un mundo deseado y de gente auténtica; el pensamiento alternativo que libera a la mente de su sumisión a lo existente y lo orienta hacia nuevas posibilidades; estrategia de vida orientada por el principio de ser más que por el de tener; actividad de compromiso y participación exenta de violencia y de fanatismo (Henríquez, 2018).

Abriendo así el campo para nuevas interacciones a través de enfoques holísticos: donde la multi, inter y transdisciplina permitan un pensamiento crítico a través de la comunicación y conocimiento compartidos, construcción de nuevos saberes y un mayor grado de competitividad, generando un dinamismo en la formulación de métodos, análisis, predicciones y aplicaciones en nuevos productos, apoyados por el uso de las TICs.

Apostando a esto las grandes potencias y más recientemente los países latinoamericanos se han inclinado por el proceso de Investigación, Desarrollo e Innovación (I+D+i), como una herramienta de gestión del conocimiento y de desarrollo intelectual, el cual aparte de comprender la naturaleza de los diversos fenómenos actuales, trata de conciliarlos con los avances científicos y tecnológicos; permitiendo intervenir en la generación de buenas prácticas en las ciencias sociales, tecnología y economía. Orientando el presente a través de la significación del pasado y la integración de valores para una acción social con impacto a futuro. «Saber ver el pasado para reconstruir, representar, diremos hoy aquello que vale la pena recordar» (Trejo et al, 2010).

Un modelo de aplicación donde la transdisciplina y multidisciplina apoyado en estudios historiográficos, avances tecnológicos y búsqueda

de convergencia simbólica-funcional-estética es el que presenta el Studio Roosegaarde, estudio holandés dedicado al arte y a la tecnología que busca construir propuestas para el contexto urbano a través de la generación de buenas prácticas en pro del medio ambiente y de la interacción sociocultural a través de la experimentación sensorial con el paisaje y entorno y las relaciones interpersonales, buscando resignificar parte de las dinámicas sociales que actualmente se han ido perdiendo como lo que pasa con el uso excesivo de teléfonos celulares que centran a la humanidad en una realidad alternativa, olvidando el presente y a los presentes. Este estudio artístico tiene un impacto mundial y se ha posicionado incluso como ejemplo de aplicación del I+D+i en Latinoamérica. Entre los diversos proyectos podemos nombrar uno: el proyecto llamado «Dune» dedicado a generar un paisaje de luces tipo LED que interactúan con el comportamiento del hombre, conjuntando en un híbrido lo natural con lo tecnológico; explorando la naturaleza en una relación futurista para las personas y el espacio urbano; conceptualizado desde la idea de la «tecno-poesía» Definida como «Una especie de movimiento internacional colectivo y asistencial va tomando cuerpo y configurando una nueva escuela de poesía, arte y literatura, en relación directa con el uso creativo de la tecnología [...] con finalidad estética, por medio de una traducción intralingual, extralingual, intersemiótica, hipermidiática, hipertextual, algorítmica» (Luis Antonio, 2019).

Con este tipo de conceptos, en un primer punto se podría cuestionar la relación que mantienen con la historiografía, y tal vez no se cuestiona tanto su relación con la prospectiva. Sin embargo, se puede referir que tecnopoesía, por ejemplo, engloba todo un discurso detrás, y a grosso modo decir que también es una manera de interpretar, manifestar y escribir historia, al significar lo histórico y proponer la construcción de

nuevas ideas al recordar lo pasado. «[...] reinterpretar pasado y presente y luego diseñar y construir el mejor futuro» (Baena, 2004).

Ahora bien, el hecho de que el proceso de Investigación, Desarrollo e Innovación (I+D+i) se refiera a la inversión en conocimiento, aplicaría también en la producción de estudios historiográficos y prospectivos y su relación con la ciencia y tecnología; ya que para la solvencia de las necesidades actuales (refiriendo a la supervivencia de la industria con una mirada prospectiva) se tiene que entender lo presente y lo pasado, dado a través de estrategias de recopilación de información y reconstrucción de hechos, por medio de archivos históricos, bibliotecas, investigaciones de campo, entrevistas en base a escenarios vividos, levantamientos fotométricos, uso de láser escáner y drones para rastreo, levantamiento, simulación y reconstrucciones físicas o virtuales, así como el trabajo y colaboraciones inter y transdisciplinarias; con el objeto de establecer orígenes, procesos, significados y proyecciones con base a un contexto determinado, marcando incluso la pauta para nuevos cuestionamientos en aquellas explicaciones históricas que han sido impuestas y elegidas a ser difundidas, monopolizando el pensamiento histórico a través del uso de una retórica estructurada; identificando así nuevas posibilidades e implementando la escritura de un nuevo discurso al romper el pensamiento convencional, dando paso al Desarrollo al ofrecer a partir de la investigación, planes estratégicos de experimentación y nuevos procesos de aplicación que lleven a la materialización de soluciones, a través de la infraestructura y personal capacitados que permitan traducir un proyecto de Innovación en una mayor productividad y mejor calidad de vida.

El concepto de desarrollo está asociado a diversos paradigmas [...] al promover la creación de políticas de ciencia, tecnología e innovación,

asociadas a sistemas nacionales y regionales de investigación [...] recurriendo a la generación de políticas sectoriales asociadas a cadenas productivas con potencial de desarrollo y la planificación en infraestructura común [...] con personal calificado e infraestructura y tecnología actual. Debemos apoyar la adopción de políticas de patentes y profundizar en métodos propios de la región para el reconocimiento de la calidad de la creación, estimulando la creación pertinente para nuestras realidades. (Henríquez, 2018).

El rol de la academia en la economía del conocimiento

Lo anterior se presenta como un escenario en suma optimista, que aunque en la actualidad se esté trabajando por lograrlo; cabe destacar que en nuestro país todavía podría sonar como una utopía y habría que voltear a ver que está pasando en la Academia y cómo las industria creativas en este caso centrándonos en la arquitectura y diseño están construyendo un escenario futurible o factible; con el propósito de conocer la situación, las posibilidades y variables, para planear y desarrollar estrategias; las cuales se pueden llevar a cabo a través de una metodología prospectiva, de acuerdo a Guillermina Baena quien propone una que consta de tres fases:

- Conocer: identificar y conformar futuros posibles.
- Diseñar: a través de la elaboración de modelos y la toma de decisión de la mejor opción futurible.
- Construir: a partir del futurible (futuro posible) se evalúa la pertinencia, se comprometen actores y se cumplen compromisos dando seguimiento a adecuaciones constantes.

Lo anterior dentro de los retos de las Instituciones de Educación Superior, supone la suma de esfuerzos de todos los diversos actores: gobierno, autoridades, políticas públicas, administrativos, docentes, padres de familia e incluso de los mismos estudiantes; ya que el objetivo

principal gira en torno a la calidad en la enseñanza, del aporte que pueda realizar cada uno de los egresados, del desarrollo y economía del conocimiento y por tanto del crecimiento económico del país, reflejado en una mejor calidad de vida.

Paulo Speller, Secretario General de la Organización de Estados Iberoamericanos (OEI) señala en su trabajo *La visión de la OEI sobre la universidad latinoamericana*:

En un escenario de cambios y grandes desafíos para los países de América Latina es preciso reconocer el esfuerzo realizado por las universidades latinoamericanas, [...] En la región, las universidades se ven forzadas a dar respuesta a la demanda masiva de una educación superior de calidad y, para lograrlo, es preciso que incorporen tecnología, rediseñen trayectorias curriculares, ensayen nuevos métodos pedagógicos y propongan nuevas habilidades a adquirir por parte de los estudiantes.

Por consiguiente se requiere un vínculo directo e ininterrumpido con la Educación Artística en conjunto con los objetivos educativos y de educación para el desarrollo que se plantean en el Informe de Delors (1996) (Informe de la UNESCO de la Comisión Internacional sobre educación para el siglo XXI) donde se presentan los principios fundamentales para un modelo educativo: aprender a conocer, aprender a hacer, aprender a vivir juntos y aprender a ser; los cuales deben adaptarse a los tiempos actuales, es decir a tiempos en constante cambio.

La Educación para el Desarrollo tiene como objetivos principales relacionar los contenidos académicos con la formación de la persona, ofrecer criterios analíticos, para que esta tenga opción de participar en el desarrollo de su entorno y comprender los vínculos de su realidad local con el desarrollo global. Facilitar los medios para la acción transformadora, responsable y solidaria.

Incluso la misma Educación artística se presenta desde el paradigma del desarrollo humano como modelo poco tradicional, el cual considera no solo los contenidos de las asignaturas sino que toma en cuenta los valores, habilidades y actitudes; rompiendo los esquemas de enseñanza-aprendizaje, generando dinámicas y metodologías participativas y colaborativas que fluyen en un ámbito inter, multi y transdisciplinarios; permitiendo al estudiante ser sensible y respetuoso con su entorno, es decir formarse como ciudadano que puede hacer frente a los retos de la globalización de manera responsable, sostenible, igualitaria, respetuosa, sensible y humana, permitiendo las buenas prácticas en todos los ámbitos de la vida cotidiana. Sin embargo, sucede que en México a la educación artística se le relega dentro del sistema educativo al considerarla como una instrucción complementaria, situación que pareciera está alcanzando a asignaturas de corte histórico-humanista como se verá más adelante.

Arañó Gisbert (1993), por ejemplo, menciona las contribuciones que ejerce el arte al sistema educativo: al permitir desarrollar comprensión y discernimiento, desarrollando un pensamiento y actividades creadoras a través de la búsqueda y expresión de las experiencias y su significado; que lleva a una evaluación y revalorización del entorno, así como a una exploración de valores, generando respeto y comprensión a una sociedad multicultural, desarrollando habilidades, destrezas y percepciones.

La manera de entender la educación y el arte ya no es un problema meramente estético, ahora está vinculado con la paz, la economía, la relación entre países. Se vive en una era compleja en la que nada se puede asumir independientemente, todo está relacionado y eso otorga una responsabilidad global o cosmopolita que confiere a sus actos un peso y seriedad profundos.

Proceso creativo, aplicaciones en el aula

Se puede situar en un contexto inmediato donde gracias a la experiencia de enseñanza-aprendizaje se trata de relacionar la sensibilización, la construcción de experiencias y conocimiento con la historiografía y prospectiva. Un caso particular se sitúa dentro de la Maestría en Ciencias en Arquitectura y Urbanismo, de la Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura, Unidad Tecamachalco del Instituto Politécnico Nacional en el taller de Patrimonio y conservación, las dinámicas de aprendizaje y creatividad se dividen en varias etapas: la primera centrada en la parte teórica en aula, donde se generan intervenciones de tres tipos: la del docente, la del estudiante y la del doctorante (como parte del programa de adjuntarías), que permite múltiples perspectivas: primero, por el perfil profesional de cada uno de los participantes y el enfoque que dan hacia la temática a tratar; segundo, al nivel de conocimiento que cada uno de los participantes tenga respecto al tema; tercero, el que se da a través de la retórica y que se utiliza en la construcción y comunicación del discurso, es decir, el cómo se comparte el conocimiento, si es inteligible o no el mensaje dentro del proceso de enseñanza-aprendizaje; cuarta perspectiva, tiene que ver con las herramientas que intervienen en la transferencia de conocimiento (digitales, de comportamiento, manuales, visitas, experienciales); y por último, el factor tiempo y nivel de interés e interacción que se genere entre todos, creando una retroalimentación continua entre el grupo. Posteriormente, ya que se tiene un panorama general con diversos puntos de vista, se genera un análisis y crítica, apoyándose muchas veces en visitas y prácticas de campo para ejemplificar y esclarecer temas, puntualizando sobre todo hacia los

proyectos de investigación que se estén realizando para obtener información de primera mano, por ejemplo, a través del uso de dos drones que se tienen para las prácticas (uno para interiores y otro para exteriores) dando acceso a objetos o espacios inimaginados (ya fuera por su inaccesibilidad, dimensiones y escala) lo que apoya al proceso de diseño al hacer un reconocimiento y registro, en este caso de un bien patrimonial con miras a la prevención conservación o restauración con base a alguna de las posturas como la de Ruskin, Viollet Le Duc, Camilo Boit y, Giovannoni) todo esto con una tendencia prospectiva.

Dentro del proceso de Desarrollo se trabaja a partir de la hipótesis planteada con base a una necesidad específica. Por ejemplo, en el caso de alguien que trabaja sobre Integraciones arquitectónicas en edificios patrimoniales para la estabilización, con base a diseño paramétrico y algoritmos; su proceso se apoya en gran medida en las posturas de restauración antes mencionada, analizando procesos similares y tomando como casos de estudio edificios que requieren dicha propuesta, logrando a partir del uso de la fotogrametría el registro a detalle del espacio/objeto para posteriormente trasladarlo a una nube de puntos que le permita construir un modelo en 3D en el cual se simulen los efectos de las piezas (carga, resistencia, flexibilidad y fuerza), generando así un planteamiento que se puede integrar a un estudio historiográfico y a la vez prospectivo al sentar las bases para nuevas formas de conservación y restauración; o en su defecto, hacer un nuevo planteamiento, rememorando y otorgando significación al lugar o evento a través de su reconstrucción. Permitiendo con esto que la formación de los jóvenes investigadores surja del cuestionamiento, la exploración, investigación, autoaprendizaje, experimentación y análisis, permitiéndoles construir habilidades, herramientas y criterios para proveer de nuevas soluciones a las demandas de la sociedad.

Otra aplicación que se puede mencionar se ha dado en la licenciatura de ingeniero arquitecto de la ESIA Tecamachalco, quienes por tendencia técnica pareciera que obvian información, dejando de lado ciertas temáticas que tienen gran incidencia en su formación como el arte, creatividad y poética.

En esta visualización del I+D+i, un primer planteamiento que se ha dado para generar nuevos procesos de sensibilidad y creatividad es a través del acercamiento con el arte, permitiéndoles abrir su campo perceptual y desarrollo de capacidades cognitivas a partir de la educación artística; lo que conlleva a involucrarse de manera intrínseca en cuestiones historiográficas al tratar de adentrarse al significado de la historia del arte y la arquitectura a través de la investigación y de un estudio crítico, interpretando el sentido de la obra al revisar las condiciones bajo las que surgió, así como cuestiones diacrónicas y sincrónicas. Lo que hace viable una proyección a futuro (escenarios futuribles) descubriendo nuevas posibilidades conceptuales y desarrollarlas para posicionarse en su campo e incluso dentro del imaginario social.

Un ejercicio introductorio se ha realizado a partir de la idea del arte-objeto, con el objetivo de acercarlos a la temática del arte y al objeto como elemento de comunicación: llámese arquitectónico, de equipamiento o decorativo o como los llamaría Le Corbusier: objetos-tipo y su relación con el arte contemporáneo, a través de una descontextualización y significación, dando paso a la conceptualización a partir de la creación de *ready mades*. El proceso creativo empieza desde el momento en que se investiga la obra, conocerla les brinda herramientas para entenderla, el proceso de interpretación se vale mucho de una lluvia de ideas y de la representación formal por equipos, posteriormente dando paso al entendimiento y descripción de la conceptualización. Continuando con una interpretación

crítica del origen del objeto, construyendo un nuevo concepto y por ende un nuevo resultado: arte-objeto. Entendiendo la parte del significado y significante dentro de un proceso de construcción de un mensaje, ya sea oral, textual o tridimensional donde lo estético-funcional-sensorial significa a la arquitectura y diseño.

Así, dentro del proceso enseñanza-aprendizaje, existen algunas herramientas metodológicas que favorecen la generación de ideas y creatividad, como el «design thinking» y el «diseño centrado en el usuario» entre otras, ejemplos que buscan el desarrollo de un pensamiento lateral y convergente dentro del sistema creativo. Por ejemplo, el diseño centrado en el usuario se presenta como parte del cambio de paradigma, el cual suma la participación del usuario, quien aporta conocimiento relevante y forma parte de la innovación al convertirse en la estrategia de competitividad en el mercado, a través de estrechar relaciones con el consumidor y generar un mayor valor, convirtiéndose en «una plataforma clave para atraer, seducir y convencer al usuario» (Vinyets, 2016), experimentando a través de lluvia de ideas, esquemas o mapas mentales, maquetas, modelos, prototipos, planos, storyboards, moodboards, recorridos virtuales, fotorrealismos y performance, todos estos como parte fundamental del proceso creativo.

Divergencias en la operatividad educativa en Latinoamérica

Dentro de las proyecciones de adaptabilidad y competitividad que visualiza la Investigación, Desarrollo e Innovación (I+D+i) como proceso, también es importante hacer hincapié en una situación paralela que ha ido limitando cierto progreso no solo en México sino en Latinoamérica, y es que la Academia como principal promotora de cultura y conocimiento se encuentra cada vez más limitada en la enseñanza de las áreas sociales y humanidades, al evidenciar una reducción de horas en

asignaturas como la historia. Incluso la UNESCO (1997) en su Conferencia internacional: La Educación de la Historia para la Integración y la Cultura de la Paz, realizada en la ciudad de Quito, en 1997 evidencia el «descenso en el tiempo dedicado a la enseñanza de la historia, así como un estancamiento en sus métodos y contenidos».

Encontrando incluso contradicciones en la operatividad educativa como los nuevos enfoques pedagógicos que buscan que las instituciones se inclinen cada vez más hacia la perspectiva humanista, como lo refiere la Conferencia Regional de Educación Superior de América Latina y el Caribe (CRES) celebrada en Córdoba, 2018, donde se insta a la responsabilidad de las instituciones de Educación Superior a reivindicar el carácter humanista y llevar a cabo la revolución del pensamiento al «hacer cambios profundos en las formas de acceder, construir, producir, transmitir, distribuir y utilizar el conocimiento» (Henríquez. 2018).

Aunado a esto, pese a que instancias como la UNESCO buscan promover el diálogo y expandir la calidad de la educación, fortaleciendo las capacidades de investigación, innovación, competitividad y expansión del conocimiento más allá de las fronteras, No se les da un verdadero valor, ya que las políticas públicas parecieran no promover ni impulsar el desarrollo del conocimiento a través del I+D+i al promover planes de desarrollo que inciden en las planeaciones de las IES y que se traducen en la desvalorización de asignaturas como la historia, la ética, sociología y metodología de la investigación. Impactando no solo en la reducción de horas en su aplicación, sino en la falta de personal docente capacitado que pueda cubrir todo el abanico de contenidos que generalmente se ven compactados en uno o dos semestres, así como en una falta de interés del propio alumno al desvalorizar este tipo de materias desde la educación básica, ignorando su incidencia en la vida cotidiana, entre otras.

Esta situación lamentablemente muchas veces se encuentra fuera de las manos de la Academia misma, ya que se adapta a las políticas públicas que designan el presupuesto educativo, impactando en gran manera a múltiples instituciones de educación. Por ejemplo, un caso que pudiéramos referir es sobre la currícula de la licenciatura en Diseño de Interiores de la Universidad Autónoma de Aguascalientes, la cual ha pasado por tres momentos de reestructura, siendo el plan de estudios 2003 la base curricular, el cual en el área de teoría y métodos específicamente en asignaturas de historia, presentaba una serie de tres asignaturas seriadas entre sí sobre historia del arte y la arquitectura, las cuales iban de primer a tercer semestre como base del conocimiento teórico, complementadas con la asignatura del Mueble en el diseño de interiores en el cuarto semestre y con la optativa de restauración y patrimonio de quinto a octavo semestre; posteriormente de acuerdo a ciertos lineamientos institucionales y planes de desarrollo estatales y nacionales, se sugirió la reducción de este tipo de materias en el plan de estudios 2012 (currícula actual y próxima a ser renovada por el plan de estudios 2020), quedando solo tres materias de Historia del diseño de interiores apoyadas con la optativa de Teorías aplicadas al espacio interior del séptimo semestre y Patrimonio cultural como espacio habitable de octavo semestre; identificando en este rediseño curricular una fuerte inclinación por áreas prácticas de carácter técnica-constructivas. Volviendo muy compleja la implementación operativa de las materias de historia al tratar de cubrir temáticas que van desde la cuestión universal: Edad Antigua, Era Moderna y Contemporánea, hasta el contexto mexicano. Contenido un tanto imposible de cubrir en su totalidad en el tiempo asignado, puesto que se busca que el alumno conozca, comprenda y analice lo aprendido; a lo que el docente trata de buscar estrategias que apoyen la formación a través de actividades extracurriculares

como viajes de estudio y la participación en mini-proyectos de investigación al involucrarse directamente en prácticas de campo, búsqueda en archivos, bibliotecas, análisis de información, síntesis, resultados y conclusiones como parte de una iniciativa de introducir al alumno al campo de la investigación y su posible inserción a un posgrado. Actividades que aportan de gran manera a la formación del estudiante al ver la aplicación de lo visto de manera teórica, logrando de alguna manera subsanar la falta de tiempo en el aula; lo que impacta a su vez en la perspectiva y creatividad en los talleres de diseño; ya que el conocimiento tanto historiográfico, vivencial y con miras al aporte de un beneficio social permiten que el estudiante no se quede en un nivel cognitivo de conocer y copiar un estilo o una idea; sino que permite analizar, sintetizar, abstraer y construir a partir de lo conocido.

En este caso, dentro de los talleres de creatividad en las generaciones de 2012-2016 se buscaba que el alumno mediante la sensibilidad, experimentación y promoción de la participación y desarrollo de habilidades pensantes; generara ideas, conceptos y sensaciones que se pudieran aplicar a su contexto inmediato. A través del desarrollo de capacidades perceptuales, pensantes, motivacionales, volitivas y simbólicas, vistas inclusive no solo desde la industria creativa del diseño, sino también desde la parte psicológica, apoyándose en perspectivas de trabajo de Ken Robinson experto en creatividad, innovación y calidad educativa, a través del descubrimiento de la motivación, del talento y la pasión; o de Edward De Bono como instructor del pensamiento y creatividad, creador del concepto del pensamiento lateral, conocido como aquel que rompe el esquema tradicional, que se sale del camino rígido y abre el camino a la creatividad; todo esto a partir de la idea de enseñar a pensar de manera libre y explícita. Llevando a cabo dentro

de los talleres, ejercicios prácticos y no solo realizando *moodboards*, *storyboards*, maquetas, modelos, prototipos, sino incluyendo *performance* donde también ellos como individuos y seres sociales se involucrasen en el producto final y no solo en el proceso de diseño, planeación y montaje.

Lo anterior se torna en base a un cúmulo de ideas y experiencias, donde se busca demostrar que los diálogos entre historiografía y prospectiva están muy trazados, aunque a veces se desdibujen, ya sea por cuestiones políticas, económicas o incluso por omisión.

Sin embargo, es importante darse cuenta y reflexionar que la historiografía no solo sirve para saber qué pasó en el pasado, sino a significar, valorar, construir identidad y como estrategia para seguir construyendo conocimiento, siempre con miras a un futuro conveniente y más desde la perspectiva de las industrias creativas que se dedican a crear, promover y difundir cultura: parte de lo que fuimos, somos y seremos.

Por consiguiente, se sugiere tener presente como docentes, estudiantes, administrativos, servidores públicos y padres de familia la búsqueda de ser ciudadanos conscientes de su pasado, de su futuro y de su presente, lo cual se puede lograr en gran medida a través de modelos educativos que fomenten una educación artística que nos lleven a valorar, cuidar y por tanto a mejorar el mundo donde vivimos.

Conclusiones

A pesar de que se vive en un momento histórico de transición científica y tecnológica, donde la multi y transdisciplina juegan un papel primordial en la mejora de calidad de vida, no se valora ni se entiende la importancia que tiene la historiográfica en la previsión para descubrir nuevas

posibilidades en el futuro y como parte del constructo socio-cultural, a través del cual se conoce y transmite la identidad y códigos de vida. Incluso visto desde una perspectiva pedagógica Paulo Friere hace hincapié sobre la importancia de cobrar conciencia a través de la significación de lo que nos rodea, ya que uno existe a partir de lo que llega a significar. Por lo que la Academia se encuentra ante un gran reto para mantener cierta autonomía que permita cubrir los conocimientos necesarios e incluso adoptar a la Educación Artística como un medio de formación y educación del desarrollo. Visualizando que la parte humanista y técnica tienen que ir de la mano para construir escenarios futuribles-deseables (llámese discurso histórico, edilicio, poético) que con el tiempo se escriban como parte de la historia.

Segundo, tener en mente que el proceso creativo tiene que ver con la significación, identidad, cultura e interpretación; cuestiones que la historiografía aporta para la generación de escenarios futuribles y al no visualizar que hablamos de un constructo cíclico junto con la prospectiva, los escenarios de innovación se quedan cortos y limitados a una interpretación vaga que prácticamente copia un estilo ya dado (falta de propuesta evidenciando la falta de carácter e identidad). Evidenciando una carencia de conocimiento de corte cultural, por lo que los estudiantes e incluso el público en general no se involucra ni participa en la identificación ni construcción de nuevo conocimiento.

Por último, cabe mencionar que el futuro no puede predecirse, pero se pueden pronosticar futuros alternativos e imaginar e inventar futuros preferibles a partir de la consideración del pasado.

Referencias

- Antonio, Jorge Luis (2011), “Estudio y relevamiento de la tecno-poesía”.
Revista virtual de arte contemporáneo y nuevas tendencias.
<http://revista.escaner.cl/node/4236>.
- Arañó Gisbert, J. C. (1993), “La nueva educación artística significativa: definiendo la educación artística en un periodo de cambio”. *Arte individuo y sociedad* N.º 5 , 9-20.
- Baena, Guillermina (2004), *Prospectiva política, guía para su comprensión y práctica*. México. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Bas, Enric (2002). *Prospectiva como usar el pensamiento sobre el futuro*. España. Editorial Ariel.
- BBC Mundo (2018), “¿Qué es la realidad mixta y por qué dicen que el 2018 será su año”. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-42455209>.
- Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología. Centro de Investigación e Innovación en Tecnologías de la Información y comunicación, “La Realidad Aumentada”.
<https://centrosconacyt.mx/objeto/realidadaugmentada/>.
- De Certeau, Michel et. al. (1999), Alejandro Pescador Tr. *La invención de lo cotidiano 2 Habitar, cocinar*. México. Universidad Iberoamericana e Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- Delors Jacques (1996), *La educación encierra un tesoro*, Madrid, Santillana, Ediciones UNESCO.
- Díez del Corral Pilar. (2006). *Una nueva mirada a la educación artística desde el paradigma del desarrollo humano*. Tesis doctoral de la Universidad Complutense.

- Franco, Marina y Levin, Florencia (2007), “El pasado cercano en clave historiográfica” en *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Argentina. Paidós.
- Godet, Michael (2003), *La caja de herramientas de la prospectiva estratégica*. México. Grupo de Desarrollo económico de la Región Centro Occidente.
- Henríquez Guajardo, Pedro (2018), *Educación Superior en América Latina y El Caribe. Estudios Retrospectivos y Proyecciones. Con la Participación de Ministerios de Educación, Organismos Internacionales, Redes de Educación Superior y Cátedras Unesco*. Argentina. UNESCO-IESALC y UNC.
<http://www.iesalc.unesco.org/2019/07/17/coleccion-cres-2018-educacion-superior-en-america-latina-y-el-caribe-estudios-retrospectivos-y-proyecciones/>
- Materfad Barcelona (2014), *Dossier Materfad*. Barcelona, Issuu.
https://issuu.com/materfad/docs/dossier_materfad_es_web.
- Peña Javier (2015), *Memorias de actividades 2014 Materfad*. Barcelona, Issuu.
https://issuu.com/materfad/docs/memoria_2014_es_web.
- RAE, “Realidad virtual”.
<https://dle.rae.es/?id=VH7cofQ>.
- Studio Roosegaarde, “Dune”.
<https://www.studioroosegaarde.net/project/dune>.
- Trejo, Evelia., Patricia Gallardo., Miguel, León. (2010), “Ensayos Historiografía, hermenéutica e historia. Consideraciones varias”, *Históricas 87*. Boletín del Instituto de Investigaciones históricas, UNAM. Enero-abril.
<https://issuu.com/migueltebanvalenzuela/docs/boletin087>.

UNESCO (1997), Conferencia internacional la Educación de la Historia para la Integración y la Cultura de la Paz x Quito, UNESCO.

<http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001176/117633sb.pdf>.

Vinyets, Joan (2016), El diseño de espacios y la participación de los usuarios?”, en Intangibles. El Sentido del habitar en el interior arquitectónico, coord. Mario Esparza Díaz de León. México. Universidad Autónoma de Aguascalientes.

El historiador de la arquitectura
se terminó de editar en enero de 2024
Universidad Autónoma de Chiapas
Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.

A través de los capítulos del libro *El historiador de la arquitectura* se busca generar debates sobre la situación actual de la historia de la arquitectura, señalar quiénes son sus actores y cuál su formación académica. También se pretende ubicar las diferencias entre la historia que se construye en América Latina, Estados Unidos y Europa, por ser las regiones más próximas a la circunstancia cultural mexicana. Si bien todas las disciplinas se nutren de la experiencia para formar conocimiento, la arquitectura ha dado lugar a su propia tarea de historización. Han sido en mayoría los propios ejecutantes del diseño y la construcción los encargados de adaptar herramientas de selección, análisis y juicio con las cuales han formulado explicaciones y justificaciones para organizar y explicar en líneas de tiempo, las series de edificaciones que se distinguen por razones diversas. Estos personajes, los arquitectos-historiadores junto con los historiadores académicos, han registrado sobre todo a partir de la ilustración en el siglo XVIII el devenir de la arquitectura en las distintas sociedades.

